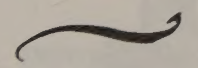


REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

NEUVIÈME ANNÉE

III

MCMLVII



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

COMMUNICATIONS

EXPOSITIONS

NOTES ET INFORMATIONS

IN MEMORIAM

LIVRES ET REVUES

VOULANT *célébrer, comme elle se devait de le faire, la restauration de l'Opéra de Versailles, événement considérable dans les annales historiques du Théâtre de Cour, notre Société s'est tournée vers* M. Pierre VERLET, *conservateur en chef du Musée du Louvre. Sa connaissance approfondie de Versailles le désignait tout particulièrement pour traiter ici l'histoire de l'Opéra de Gabriel. M. Verlet a bien voulu nous donner la primeur d'un chapitre du volume qu'il achève actuellement sur Versailles* (Fayard, éd.). *Cet article nous fait revivre par étape les vicissitudes de la construction. Il s'appuie sur une documentation d'archives presque entièrement inédite.*

L'OPÉRA DE VERSAILLES

Louis XIV, en vieillissant, se préoccupa moins des grands spectacles qui l'avaient tant diverti dans les belles années de son règne. Il laissait sur ce point Versailles inachevé. Peu après son mariage, il avait connu la grande salle « des ballets » ou « des machines » que Vigarani, sous l'impulsion de Mazarin, avait édifiée au château des Tuileries; il n'ignorait pas non plus l'échec et l'énorme dépense de cette immense salle et de cette scène extraordinaire. Les plus belles fêtes de Versailles s'étaient déroulées sur des scènes ou dans des salles dont l'emplacement éphémère, la construction rapide, la décoration fastueuse furent presque toujours directement ordonnés par lui et confiés à Vigarani.

L'expérience des Tuileries cependant ne le rebuta point. Son Versailles ne pouvait être parfait qu'avec un théâtre digne de lui. Louis XIV transmettait à Louis XV un médiocre petit théâtre, au fond de la cour des Princes, pour la « Comédie »; il lui laissait aussi dans son héritage l'ébauche d'un Opéra.

Vigarani avait établi les plans d'une salle et d'une scène presque aussi grandioses que celles des Tuileries. Il les avait signés en 1685. Hardouin-Mansart les avait aussitôt

repris (1). La construction fut commencée et les guides de la fin du XVIIe siècle annoncent ce grand ouvrage (2). Lassitude? Ruine? Rien ne sortit. La dépense eût été forte; elle n'était plus dans les idées du Roi. Les petits théâtres de Trianon, de Fontainebleau ou celui de la cour des Princes lui suffisaient dans ces années-là. Puis de simples tréteaux, dressés dans l'appartement de Mme de Maintenon, à Versailles ou à Fontainebleau, ou encore dans le grand salon de Marly, répondirent économiquement aux modestes et continuelles reprises des succès de sa jeunesse, le *Tartuffe, le Bourgeois gentilhomme, Georges Dandin* ou *le Médecin malgré lui*. L'effort du vieux roi se porta sur sa chapelle et aboutit. De théâtre, point, hors les fondations et les quelques pans de murs que, dès les débuts de la guerre de la Ligue d'Augsbourg, en 1688, on recouvrit de planches (3), en un provisoire qui allait durer quelque trois quarts de siècle.

L'emplacement choisi formait un vaste quadrilatère, agréablement situé, à l'extrémité septentrionale du château. Il offrait, abandonné, une proie tentante à l'avidité d'une Cour plus ou moins bien logée. Dès le début du règne de Louis XV, peu après 1730, le duc de Charost (4), la princesse douairière de Conti (5) se firent aménager de coûteux appartements sur l'emplacement du théâtre que Louis XIV avait rêvé. Versailles demeurait privé de son grand théâtre.

Installer pour des fêtes un théâtre provisoire, qui puisse être transformé en salle de bal, apparaît dès lors comme une solution hybride, nécessaire, passagère et coûteuse. De plus, la place est réduite à Versailles pour de telles constructions. Le Salon d'Hercule est trop petit et la Galerie des Glaces impossible. La salle du Manège, dans la Grande Ecurie, peut fournir un emplacement de fortune. Louis XIV y avait déjà fait établir, en 1685, un théâtre démontable pour représenter le *Roland* de Lulli (6). Louis XV agit de même, en 1745, pour les fêtes du mariage du Dauphin avec l'infante Marie-Thérèse-Raphaëlle. La salle, brillamment décorée par les Slodtz et Perrot, nous est bien connue par les estampes de Cochin. Elle est aussitôt jugée d'acoustique déplorable, trop longue et

(1) Les projets de Vigarani et de Mansart sont en majeure partie conservés à la Bibliothèque nationale, *Est.*, Va. 361, t. VII. Plusieurs ont été publiés par M. Alfred Marie, *Les théâtres du château de Versailles*, dans *R.H.T.*, 1951, pp. 137-139. Deux autres plans de Vigarani, datés du 17 janvier 1685, qu'a bien voulu me signaler M. Jacques Levron, appartiennent aux Archives de Seine-et-Oise, A.st. 41.

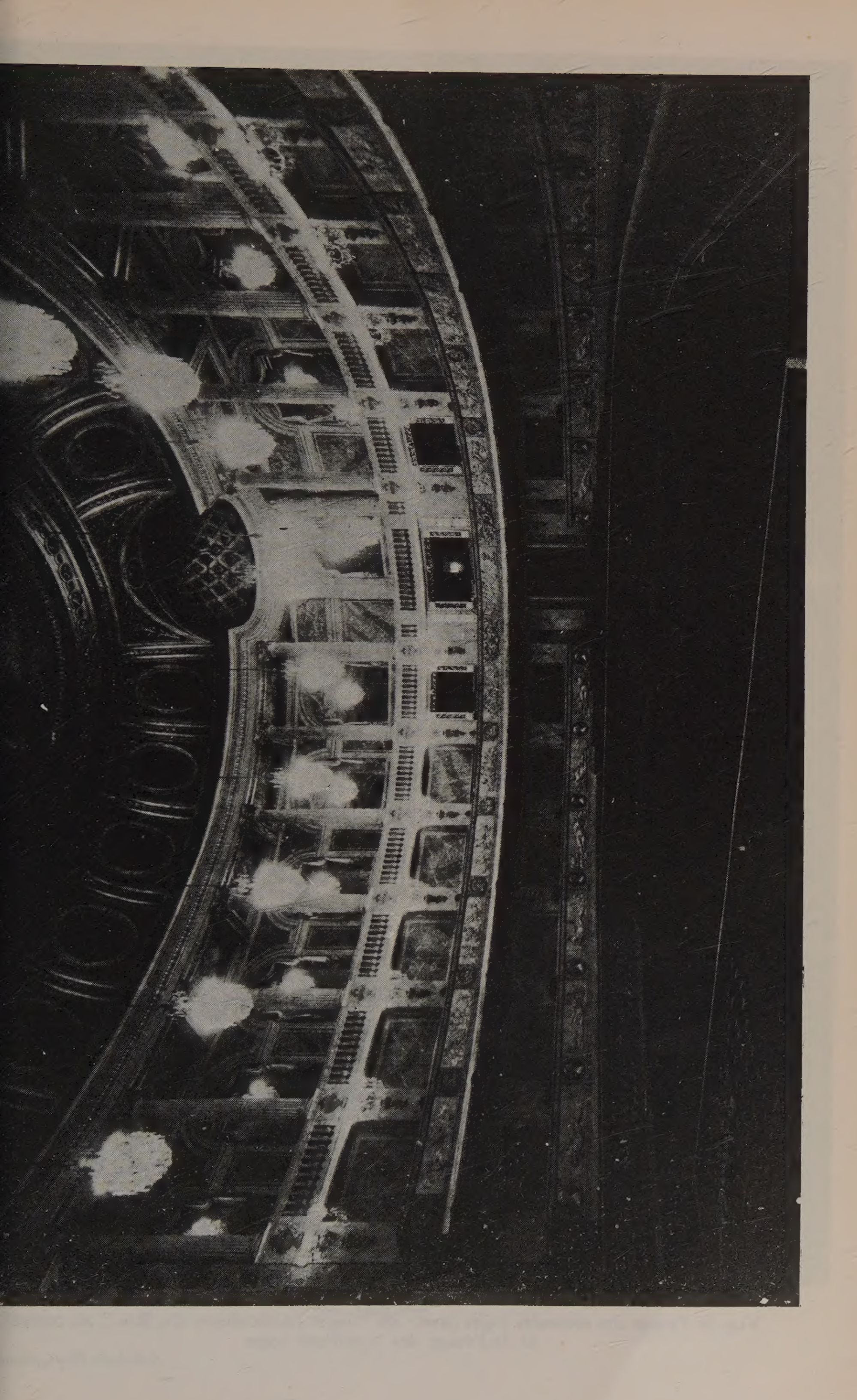
(2) Félibien des Avaux, *Description de Versailles ancienne et nouvelle*, éd. 1703, pp. 41 et 208.

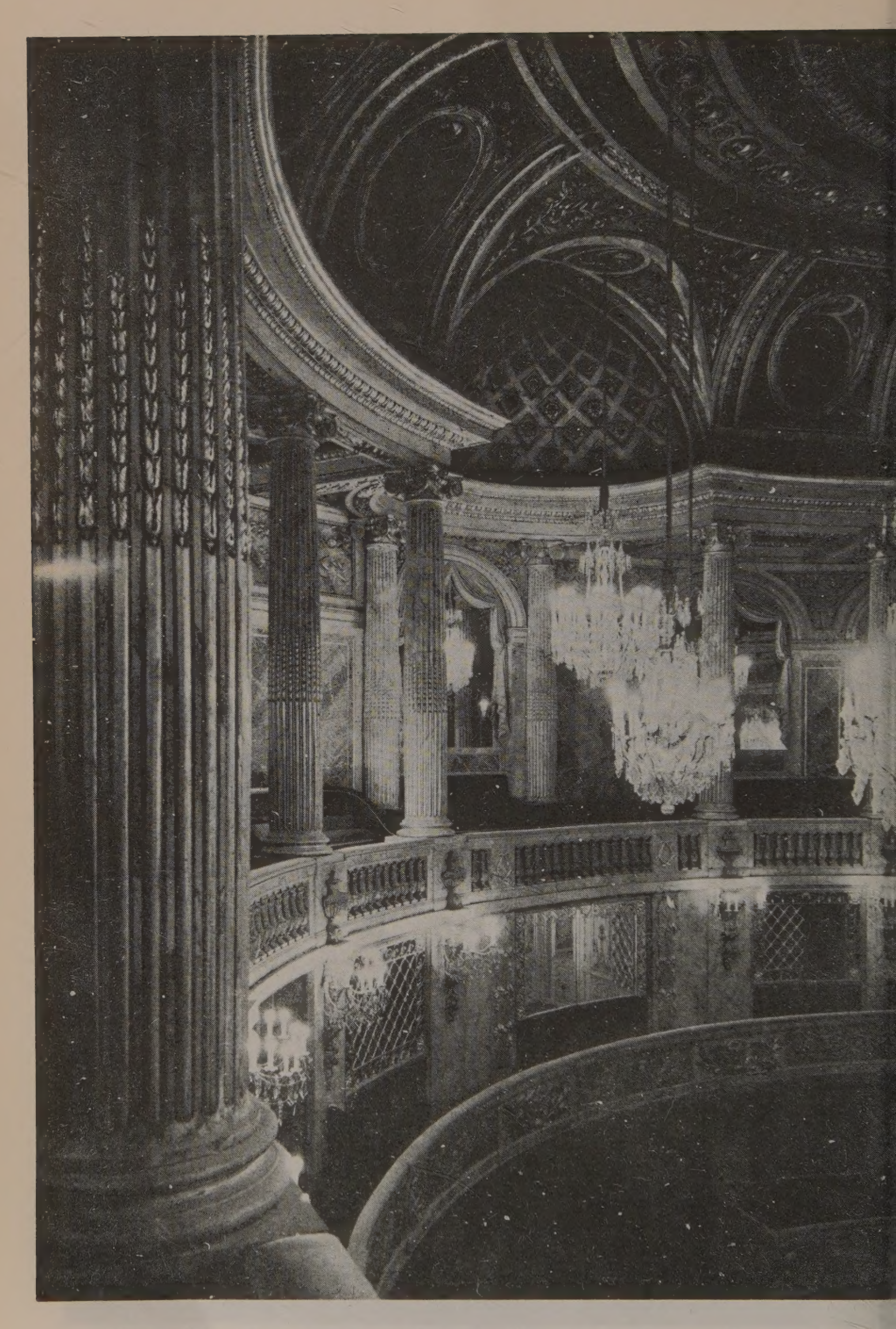
(3) J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi*, t. III, col. 47.

(4) Arch. Nat. 0[1] 2232, fos 2 et 332.

(5) Bibl. nat., *Est.*, Va. 361, t.V.

(6) Dangeau, *Journal*, t. I, p. 106, et Sourches, *Mémoires*, t. I, p. 168.





Vue de l'étage des secondes loges (avec les " loges particulières du Roi " au centre)
et de l'étage des troisièmes loges

(Archives Photographiqu

pourtant trop petite pour une aussi nombreuse Cour, et surtout d'accès impossible. La famille royale, pour s'y rendre, doit utiliser ses carrosses, avec tout ce que cela représente de complications, de susceptibilités froissées parmi le service d'honneur entre ceux ou celles qui ne montent pas dans le carrosse royal ou sont rangés dans le premier voyage et non dans le second. Des abords mal étudiés transforment presque en bagarre l'entrée de la salle : le Dauphin se voit un jour fermer la porte au nez; la Reine a son mantelet arraché; des femmes se trouvent mal; dans la salle même, la famille royale est pressée, Mme de Modène, « *assise presque sur les genoux de la Reine* », Madame Adélaïde en équilibre sur une fesse, et des officiers des gardes à genoux plutôt qu'assis (7). Cependant la dépense a été considérable et, pendant quelques années, on utilise pour les grandes représentations d'hiver cette salle du manège, que vient détruire l'incendie du 13 septembre 1751.

La construction d'un Opéra, la réalisation des projets de Louis XIV s'imposent. On va en parler longtemps. Un mémoire, daté de juin 1746 et conservé dans les papiers de Bachaumont à la Bibliothèque de l'Arsenal, se fait l'écho du grand projet : « *Le bruit s'est répandu que le Roi vouloit faire construire une salle de spectacle dans le château de Versailles* »; et de citer, avec références à l'appui, quelques noms : les Slodtz, qui viennent de décorer la salle du manège, Boucher, qui peint des décors pour l'Opéra de Paris, Arnoult, « *machiniste de l'Opéra et homme supérieur en cette partie* », dont, vingt ans plus tard, nous allons retrouver le rôle à l'Opéra de Versailles, Bachelier, premier valet de chambre du Roi, qui peut être de bon conseil, Sallé, « *connu pour les belles fêtes données à l'Hôtel-de-Ville* », et surtout des hommes qui apprécient l'Italie, Caylus, l'antiquaire et le grand voyageur, Servandoni, qui travaille lui aussi aux décors de l'Opéra de Paris, « *élève du fameux Bibiene* », et qui « *connoit toutes les salles d'Italie* », le sculpteur Bouchardon, « *qui a été longtemps en Italie* », et jusqu'au libraire Mariette, qui possède dans son fonds de la rue Saint-Jacques « *tout ce qui a été gravé d'après les salles de spectacles d'Italie et autres* » (8).

Avec son amertume coutumière, Argenson enregistre ces projets : « *On ne parle plus à la Cour que de bâtiments et de théâtres et de tout ce qui chagrine le public. Le grand théâtre à Versailles va se reprendre et finir à l'aile neuve*

(7) Luynes, *Mémoires*, t. VI à VIII, *passim*, notamment t. VI, p. 319 et t. VIII, pp. 112-114 et 144.
(8) Bibl. Arsenal, *ms.* 4041, f°s 431 et suiv.

du château, où l'on a construit sur ce dessein l'appartement de Mme la Princesse de Conti. Pourquoi, dit-on, en construisait-on un si cher au manège, puis un nouveau manège, puis un nouveau petit théâtre des cabinets (ou théâtre de Mme de Pompadour sur l'escalier des Ambassadeurs) ? *Que de folles entreprises, où le Roi s'engage, depuis qu'il a pris l'oncle de sa maîtresse pour directeur de ses bâtiments* » (8 bis).

Au moment où d'Argenson, loin de la Cour et souvent informé avec un certain retard, élève cette plainte, l'entreprise a déjà presque avorté. Gabriel s'est mis à l'ouvrage, a repris les plans du XVII[e] siècle, élargi les projets de Vigarani et dessiné, probablement en liaison avec les Slodtz, une salle à quatre étages de balcons superposés, avec décoration rocaille et grande loge royale au fond, un peu comme au théâtre de Turin, qui a été construit une vingtaine d'années plus tôt et que l'Europe entière envie (9). Faute d'argent, il faut attendre la fin de la Guerre de Sept Ans pour que soit repris le projet amorcé en 1748, à l'époque de la paix d'Aix-la-Chapelle. Dans l'intervalle, la Cour doit, bon gré, mal gré, se satisfaire du théâtre de la Comédie.

Essayons d'imaginer ce que peuvent être, avant l'achèvement de l'Opéra, certains grands spectacles de la Cour dans ce petit théâtre. Le Carnaval de 1763 est particulièrement brillant; la guerre vient de se terminer et, au moment où est signé le traité de Paris, dans les mois de janvier et février, cinq bals sont donnés dans la salle de la Comédie de Versailles (9 bis).

Suivant la tradition du XVIII[e] siècle, le ballet est dansé sur la scène et dans la salle même, qui reçoit alors une décoration supplémentaire. Des seigneurs, des princes du sang, — à cette occasion le jeune et brillant duc de Chartres (futur Philippe-Egalité) — participent aux quadrilles, guidés par des danseurs professionnels et mêlés à eux.

On a repris pour la circonstance quelques ballets anciens, à succès certain, les *Saisons*, les *Eléments*. Le premier est, dès la première soirée, bissé sur le champ et accueilli « de battements de mains réitérés », alors que l'usage est de ne pas applaudir en présence du Roi; le second est accompagné, dans la salle et sur la scène, d'une magnifique décoration de « pierreries », c'est-à-dire de verroteries. Cette décoration dite « de diamants » est louée au Roi par le dessinateur des Menus-Plaisirs, Lévêque, qui se fait de beaux bénéfices en

---

(8 bis) Argenson, *Mémoires*, t. VI, p. 90-91.

(9) Pierre Pradel, *Les projets de Gabriel pour l'Opéra de Versailles*, dans *Gaz. des Beaux-Arts*, 1937-I, p. 114.

(9 bis) *Mercure* de mars 1763 et Papillon de La Ferté, *Journal*, pp. 104-106.

louant pour les fêtes des décorations de ce genre aussi bien que des lustres.

Deux autres ballets sont dansés lors du Carnaval de 1763, une *Suite provençale* et une *Noce de village* ou *May flamand*. Ce dernier fait bien voir comment le « rustique » et les préoccupations archéologiques s'insinuent dans les goûts de la Cour. Influence de Rousseau, dont le *Devin de village* a été représenté devant Louis XV avec le succès que l'on sait sur le théâtre de Fontainebleau en 1752, de Greuze, dont l'*Accordée de village* a été exposée au Salon de 1761, des études historiques et d'un goût renaissant pour la peinture des écoles du Nord, tout ceci se retrouve dans ce ballet, dont une estampe célèbre, due à Michel-Ange Slodtz et Martinet, ainsi qu'une bonne description du *Mercure*, nous a conservé le souvenir.

La salle est décorée de verdure et de fleurs. La scène, aussi peu profonde qu'à l'époque de Louis XIV, mais améliorée quelques mois plus tôt dans sa machinerie (10) est plus apte aux comédies qu'aux grands spectacles. Le décor représente un château antique « du genre des anciens édifices des Flandres ». Le bourgmestre est « vêtu de noir et dans l'exact habillement des portraits de Wandeick (*sic*) et de Rembrandt », et les joueurs d'instruments sont « vêtus à la flamande et de couleur forte ». Lorsque, au milieu de la salle, le mai est planté à l'aide de cognées et de coins, et que la danse reprend autour du grand mât fleuri, le chœur chante des couplets, dont deux vers suffiront à montrer la faiblesse et le pittoresque :

« V'la donc n'ot may qu'est planté »

ou

« Cque jli dis qu'est ben cque j'pense ».

Le ballet a un grand succès. C'est ainsi que, bien avant les bergeries de Marie-Antoinette, s'amuse la Cour de Louis XV.

---

(10) Il ne semble pas, contrairement à ce qui a été affirmé à ce sujet, que la scène de la cour des Princes ait été prolongée jusqu'à la cour Royale. Les plans conservés dans le carton O[1] 1788 des Archives nationales montrent, en rose, c'est-à-dire en projets, ces velléités d'agrandissement. Au surplus, le plan du château daté de 1779 indique que les dimensions du théâtre (salle et scène) n'ont pas varié.

Il y aurait lieu de reprendre toute cette question de l'ancien théâtre de la Comédie. En s'appuyant principalement sur les comptes des Bâtiments, on peut, semble-t-il, la résumer provisoirement ainsi : entre 1724 et 1726, modification de la décoration de la salle; en 1748, transformations aux loges de la Reine et du Roi; à la fin de 1762, nouvelles modifications, que les estimations prévoyaient de 16.000 livres, mais qui coûtèrent un peu plus.

Quant aux deux balcons, à la magnifique sculpture, que conserve le Musée des Arts décoratifs et qui sont étiquetés et publiés comme venant de Versailles, il suffit de les confronter aux aquarelles et dessins du théâtre de Versailles et du théâtre de Fontainebleau, qui appartiennent aux Archives nationales, pour voir qu'ils sont plus près de celui-ci que de celui-là. La confusion est d'autant plus excusable que le style est identique et que l'on doit probablement reconnaître l'art de Vassé dans les deux cas.

Il est pour nous une autre source d'étonnement dans l'évocation de ces brillants spectacles : la petitesse de la salle et la foule qui s'y presse. La salle a conservé les dimensions et la disposition que lui a assignées Louis XIV; seul son décor a été rajeuni à deux reprises, et la loge royale, agrandie au détriment des gradins de l'amphithéâtre, est disposée sur deux étages superposés. Louis XV a pris l'habitude de se placer dans la loge du bas, qui forme, à vrai dire, un ensemble de trois loges grillées au fond de la salle (ce qu'il recherchera à nouveau dans son nouvel Opéra). La Reine occupe la grande loge au-dessus, décorée du chiffre du Roi; elle y accède, avec sa suite, par le palier d'entresol de l'escalier des Princes.

Qu'on se représente bien l'emplacement; il existe toujours et délimite l'ancienne salle : c'est le vestibule ou passage qui permet de communiquer du fond de la cour des Princes au parterre du Midi. Les aménagements de bois qui formaient le théâtre ont disparu; la pierre nue, des colonnes dressées au XIX[e] siècle, deux murs percés de porte, trois baies vitrées de chaque côté sont tout ce que nos yeux voient aujourd'hui. Les loges du Roi et de la Reine occupaient, nous venons de le dire, le fond de la salle du côté de l'aile du Midi et recouvraient la première de ces baies. Les deux autres baies (celle qui sert de passage et celle qui lui fait suite au Nord) étaient occupées par des loges. Cette idée d'utiliser les ébrasements de ces baies pour y installer des loges avait été prise à l'époque de Louis XIV, et l'on comprend sans peine que Mme de Mailly, en 1688, se soit fracassé la tête en sortant de sa loge (10 bis). Ces loges étaient en effet aussi peu élevées qu'étroites, car elles étaient disposées sur deux étages; de petits escaliers raides (sur la cour et sur le jardin) permettaient d'accéder aux loges supérieures et réduisaient encore la profondeur. Or nous sommes à l'époque des robes à paniers, dont l'ampleur faisait déjà dire à Barbier, en 1728, qu' « il ne tient plus que trois femmes dans les loges des spectacles » (11). Mais à Versailles, que ne ferait-on pas pour être vu du Roi? Les courtisans doivent accomplir des prodiges et se comprimer de bien curieuse façon dans cette petite salle.

L'état des personnes venues au bal du 7 février 1763 (11 bis) ne peut que nous surprendre et nous inciter à l'admiration. Le Roi est installé dans sa loge avec sa suite, dont le nombre n'est pas précisé; la Reine dans la sienne, accompagnée de sa suite, c'est-à-dire de son service d'honneur, des officiers

---

(10 bis) Dangeau, op. cit., t. II, p. 108.
(11) Barbier, *Journal*, t. II, p. 108.
(11 bis) 0^1 3264^8.

des Cent-Suisses qui ont droit d'accès sans billets dans cette loge et de 52 personnes désignées nommément. Les petites loges disposées dans les embrasures des baies sont distribuées de deux manières différentes. Celles du bas sont attribuées de droit aux premiers gentilshommes de la Chambre, au duc de Chartres, au capitaine des Gardes, aux princes du sang. Les quatre loges du haut sont « données »; l'une, affectée à la princesse de Carignan (mère de la future princesse de Lamballe), est occupée ce jour-là, ou, selon une expression que l'on comprend sans peine, « *remplie* par les ambassadeurs, envoyés et quelques seigneurs étrangers »; une autre de ces loges est offerte à Mme de Praslin, en reconnaissance des services rendus par son mari à la signature de la paix. Dans chacune de ces loges s'entassent 10 ou 12 personnes, généralement 6 dames et 6 seigneurs, dont les noms nous ont été conservés.

Dans la salle elle-même, nous comptons 64 noms de princes et de seigneurs, curieusement rangés, sur les listes d'invitations tout au moins, par titres, ducs, marquis, comtes, vicomtes, chevaliers et vulgaires « Messieurs ». Ce serait encore peu s'il ne fallait ajouter le Dauphin, la Dauphine, Mesdames, la princesse de Carignan, chacun ou chacune avec sa suite; plus les officiers qui, par leur charge, ont droit d'entrer sans billet. Ce n'est pas tout. Le ballet, rappelons-le, a lieu sur la scène et dans la salle. La gravure exécutée d'après Slodtz montre l'évolution des danseurs autour du mai, mais peut-être l'art du dessinateur parvient-il à dissimuler l'espèce de bousculade que devaient provoquer tant de gens assemblés dans un aussi petit espace.

On peut calculer qu'environ 350 personnes, spectateurs et danseurs, se pressaient dans une salle qui mesure 13 mètres sur 8 mètres. Encore faut-il soustraire de ces chiffres l'emplacement occupé par les différents bâtis et panneaux. On est confondu de voir réunis tant d'éclat et tant de gêne, de si grandes dépenses pour les spectacles et si peu pour construire une salle digne de Versailles. On s'en préoccupait cependant. L'Opéra de Gabriel est né de là.

Le traité de Paris est signé le 10 février 1763. Les seconds plans de Gabriel sont datés de février 1763 (12). Les travaux marchent aussitôt bon train. Dès le mois de mars 1763, les entrepreneurs reçoivent quelques acomptes pour « *la nouvelle salle de spectacles* » (13). Les façades Nord (sur les réservoirs)

---

(12) 0^1 1786.

(13) Les maçons Thevenin, Guyard et Poncet reçurent 38.450 l. d'acomptes; les charpentiers Briant 7.500 l. pour les « *échaffaudages qu'ils font à la nouvelle salle des spectacles* ». 0^1 2263, f°s 15-16 et 19.

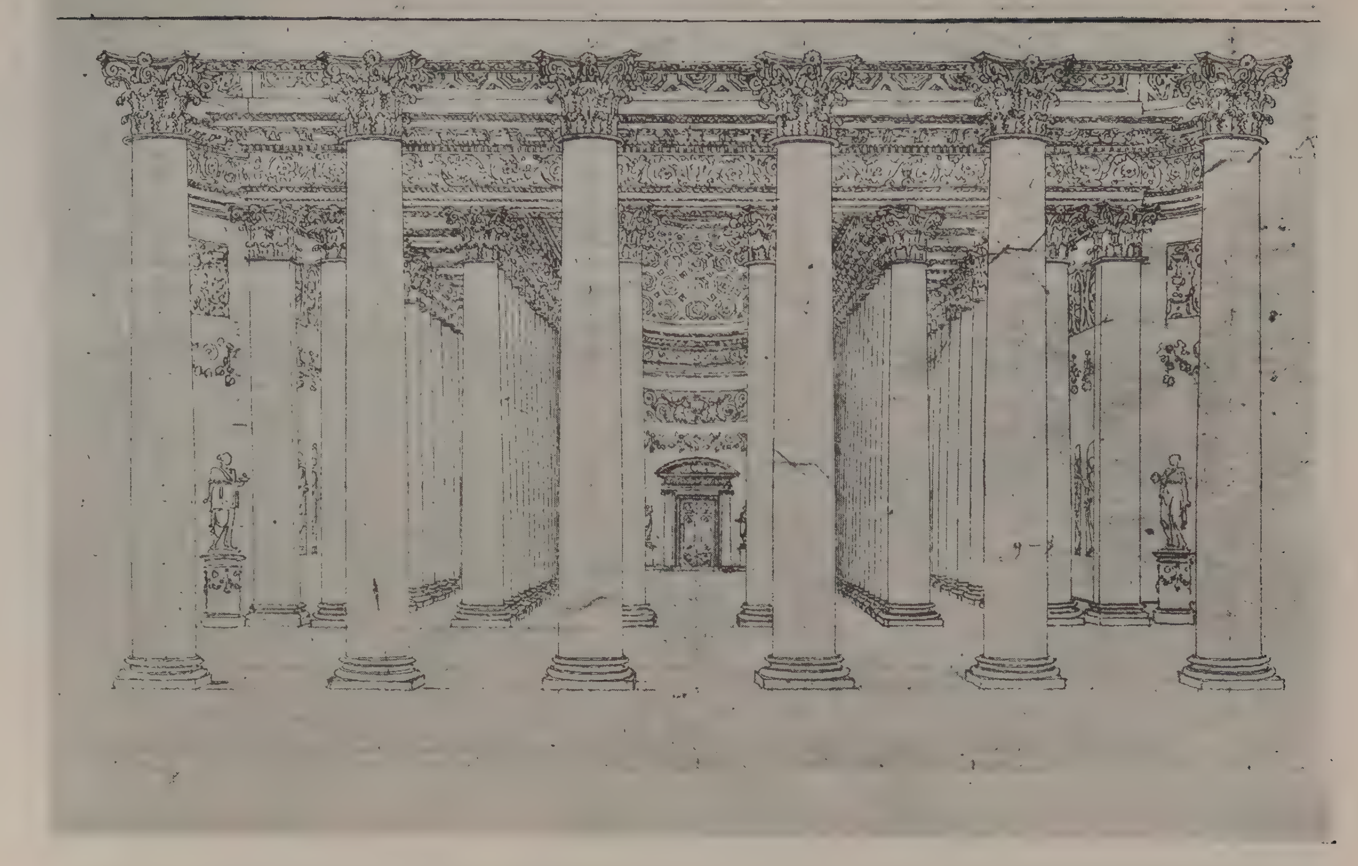
et Est (sur la rue) sont achevées en 1765 et Gabriel étudie à ce moment les problèmes que pose la charpente. Il poursuit cependant, en six grands projets successifs, dont le dernier date de novembre 1765, l'implantation de la salle et de ses abords. A suivre sur les plans l'œuvre de Gabriel, on admire la prudence de son génie; on voit aussi le grand architecte rejeter progressivement les fioritures du rocaille pour imposer son propre style.

Ses études, ses hésitations apparentes portent, pour une large part, sur la disposition de la salle, le tracé de son ovale, les facilités d'accès, le désir d'obtenir, en conservant d'abord, puis en sacrifiant l'ancien appartement de la princesse de Conti sur les jardins, plus de confort pour le Roi, un degré particulier à son usage, une salle des gardes, une galerie à foyer, d'abord prévue en un petit tracé ovale, avant de devenir la belle salle que l'on voit actuellement et que décorera Pajou, enfin un salon pour le Roi, qu'il dessinera en un délicat ovale, aux murs aujourd'hui presque nus, et qu'il accompagnera d'un cabinet de garde-robe (14).

Les plans successifs de Gabriel témoignent d'une autre préoccupation. Les théâtres qu'il a contribué à construire, sinon à décorer, jusque-là pour la Cour de France, à Versailles, à Fontainebleau, à Choisy, sont empreints d'un caractère plus rocaille que classique. Au même moment, hors de France, sous l'influence des Bibiena, en Italie, et surtout en Allemagne, à Stuttgart, à Berlin, à Bayreuth, à Munich, on décore ou on va décorer des théâtres marqués du rococo le plus fantasque.

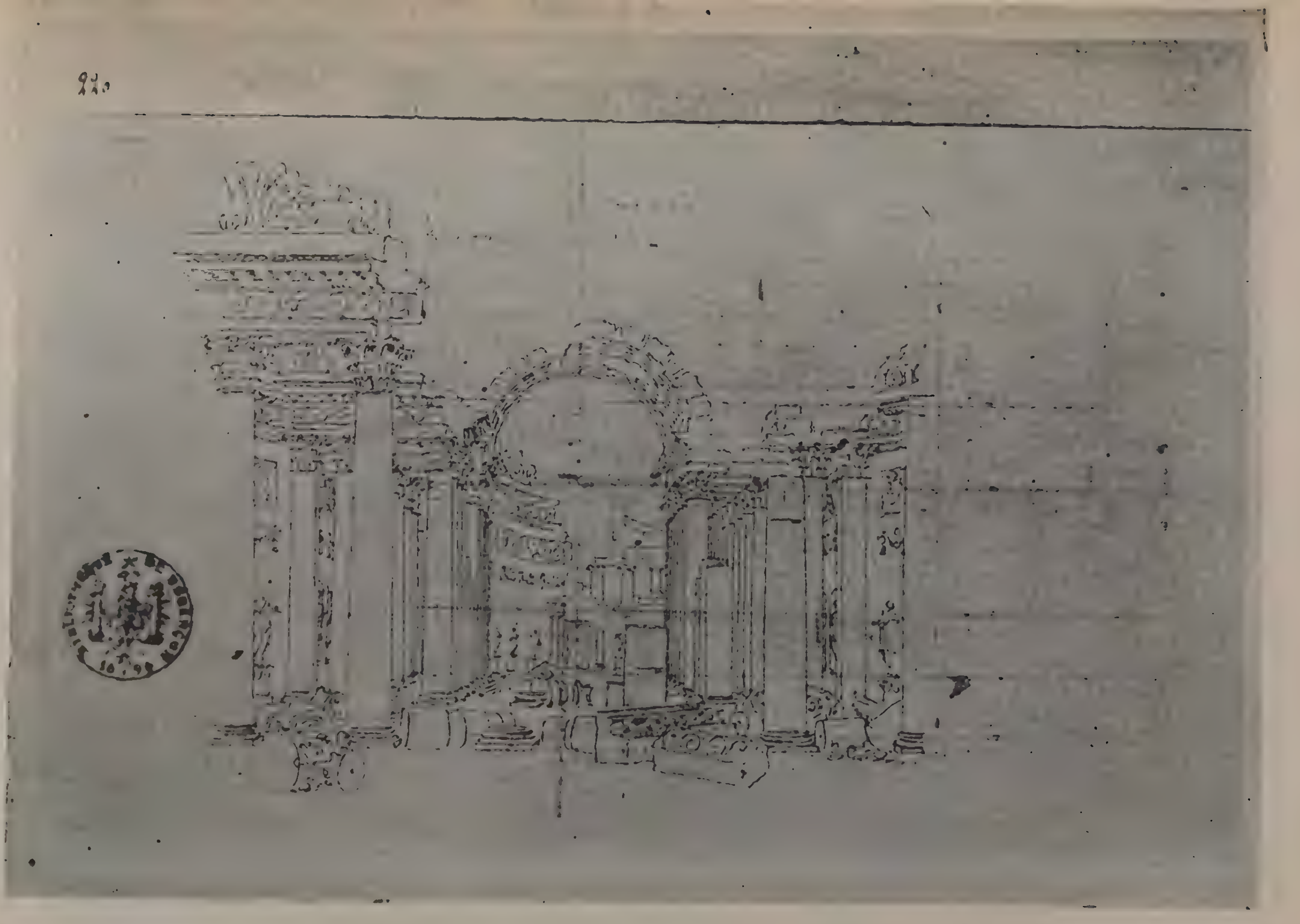
Gabriel conserve sans varier des premiers projets de Vigarani le parti d'une scène et d'une avant-scène encadrées de colonnes corinthiennes d'ordre colossal. Le goût qui le porte dans tous ses beaux ouvrages vers les colonnades classiques, pourquoi ne le montrerait-il pas aussi à l'intérieur de sa salle d'opéra ? Son audace est d'avoir, en mai 1765, décidé de supprimer, à la hauteur des troisièmes loges, les habituels balcons superposés et d'y avoir substitué, jusqu'au plafond, la noble colonnade ionique qui donne à l'Opéra de Versailles un caractère exceptionnel et royal. Ce n'est plus un petit théâtre à la mode; c'est le grand théâtre classique, qui s'accorde, dans une élégance et une richesse accrues, aux plus beaux théâtres commandés aux XVIe et XVIIe siècles par les Gonzague et les Farnèse, théâtres que Gabriel connaît par des gravures et par des dessins. Il donne du même coup au

(14) On trouvera les principaux plans et projets tirés des cartons O[1] 1786 et 1787 des Archives nationales et classés chronologiquement dans un article que nous avons publié dans le *Jardin des Arts*, juillet 1957, p. 555-561.

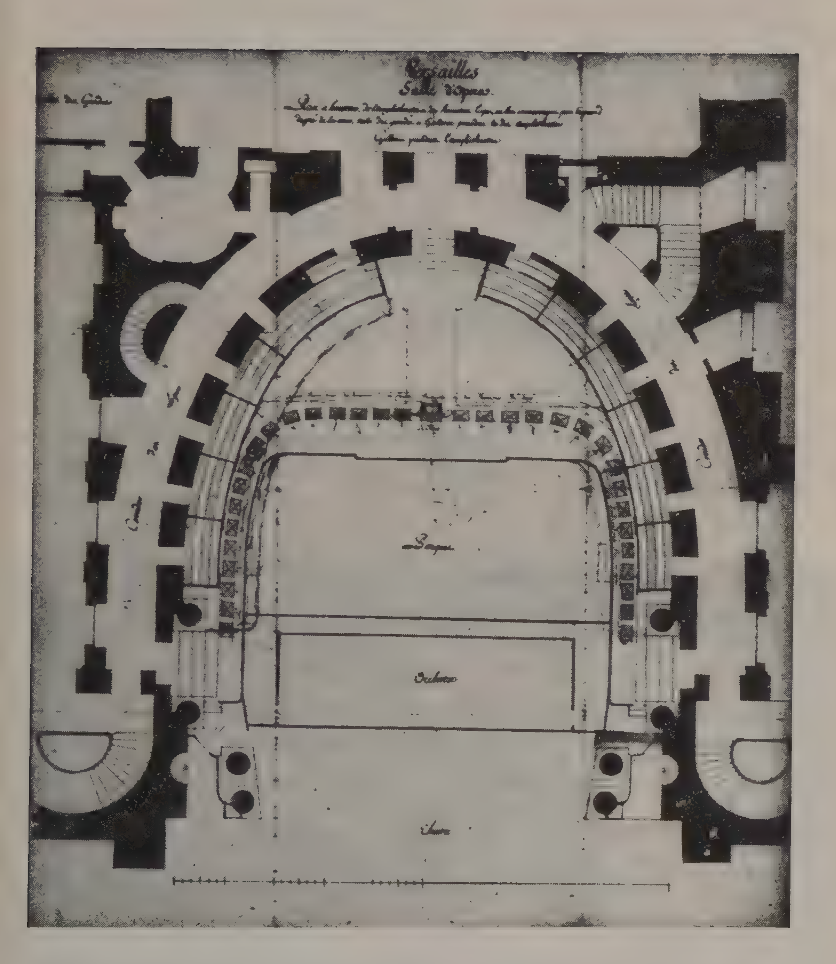


Décor composé par l'architecte Paris, dessinateur des Menus-Plaisirs, pour l'*Armide* de Gluck, jouée le 14 juin 1784 devant la Cour et le roi de Suède Gustave III

(Besançon, Bibliothèque Municipale) Photo Meusy

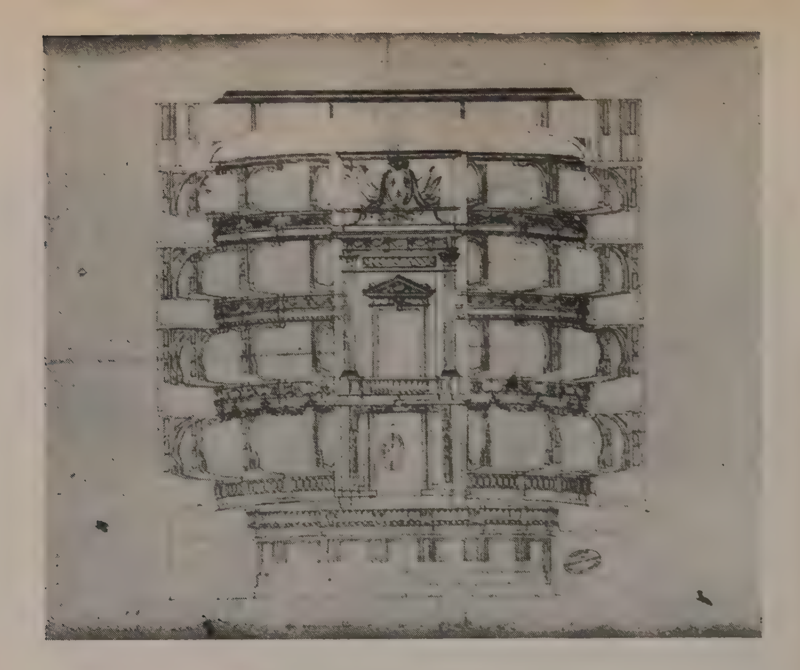


Même décor, montrant l'écroulement du palais d'*Armide*. On notera les perspectives qui apparaissent dans le fond



Plan de 1769-1770 montrant, de part et d'autre du fauteuil royal, les sièges disposés au pourtour du balcon d'amphithéâtre. En arrière de la salle, on aperçoit l'amorce de la Galerie de foyer et de la Salle des Gardes du Roi.

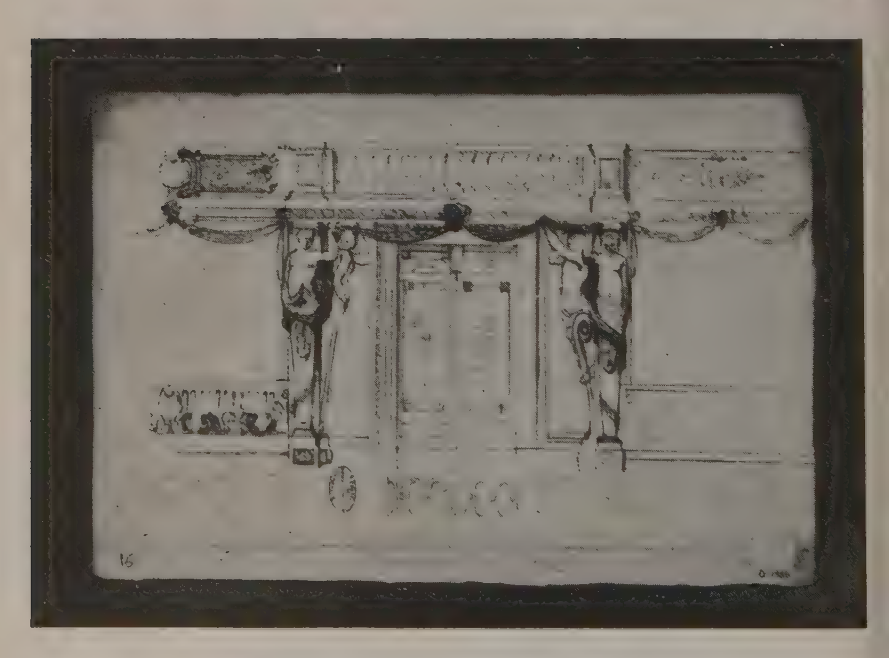
(Archives Nationales)



Projet de Gabriel, février 1764.

Le balcon d'amphithéâtre surmonte, comme aujourd'hui, les loges basses du parterre ; mais, ni par son décor, ni surtout par son élévation, la salle ne ressemble à l'état définitif. Les balcons superposés des troisièmes et quatrièmes loges n'ont pas encore fait place à la haute colonnade ionique, que va bientôt imaginer Gabriel.
La loge du Roi est prévue ici avec un développement extrême, sur la hauteur des secondes, troisièmes et quatrièmes loges

(Archives Nationales)



Projet de Gabriel, novembre 1765.

L'importance souhaitée par Gabriel (et refusée par Louis XV) pour la loge royale est soulignée jusque dans le support dessiné pour cette loge. Gabriel a essayé ici des cariatides, placées à l'étage des premières loges et encadrant l'entrée de l'amphithéâtre.
On remarquera combien l'art de Pajou, avec les beaux " tableaux " qu'il a sculptés dans le bois (les dieux de l'Olympe aux balcons des premières loges, les principaux opéras à ceux des secondes[1], a transformé le décor primitivement prévu par l'architecte, d'acanthes de canaux et de mosaïques.

(Archives Nationales)

Versailles de Louis XIV le théâtre qui l'achève, noble et mondain tout à la fois, comme sa chapelle elle-même. Reliant deux siècles et deux règnes, il termine, quelque quatre-vingts ans après Mansart, le long des réservoirs, le château de pierre de Louis XIV par l'une des plus majestueuses façades qui se puisse voir. Au centre de cette façade, Gabriel compose, sur un rythme de trois baies cintrées, comme au pavillon d'angle voisin, un avant-corps peu saillant, formé d'un fronton que portent des colonnes composites et que Pajou va sculpter dans la pierre d'un Apollon citharède.

Gabriel cependant progresse avec lenteur. Manque d'argent ? Peut-être. Mais aussi préoccupations d'un autre ordre. Jacques-Ange Gabriel est âgé de soixante-dix ans. Il est au sommet de sa carrière et de sa gloire; il lui faut réussir, comme il l'a toujours fait dans sa vie, cette entreprise extraordinaire, cette expérience unique; dans un siècle aussi féru de théâtre et aussi riche d'architecture théâtrale que le XVIIIe, son théâtre doit être le plus beau de tous. Ce désir de perfection contribue certainement pour beaucoup, avec l'âge, aux indécisions de Gabriel. Et puis, il y a autour de lui toutes les mouches du coche qui s'agitent, les donneurs de conseils, les artistes qui s'érigent presque en commission, ceux qui ont voyagé et vantent les salles italiennes, Marigny, qui veut faire l'important, le Roi, lui-même indécis, qui laisse mûrir le grand projet avant de manifester ses volontés.

Il faut, pour aboutir, un prétexte, peut-être un homme. On commence à supputer les mariages prochains des Enfants de France et la nécessité où l'on sera soit de construire une salle de spectacle et de bal, provisoire et ruineuse, soit d'achever dans ce dessein la grande salle d'Opéra (15). Gabriel hésite, craint la rude besogne et la bousculade, penche (ou feint de pencher ?) pour la salle provisoire (16). Le duc d'Aumont, Papillon de La Ferté, qui vont avoir, en 1770, l'un comme premier gentilhomme de la Chambre en exercice, l'autre par sa charge d'intendant des Menus-Plaisirs, la responsabilité des fêtes qui seront données à la Cour pour le mariage du Dauphin, pressent tous deux l'architecte. Un homme entre dans leurs vues, qui a leur confiance, Arnoult, le « machiniste » des Menus. C'est un sous-ordre, et qui se pousse, une sorte d'ingénieur, de mécanicien, de menuisier et d'artiste, qui a du métier et qui a déjà, depuis plus de vingt ans, en fait de décorations théâtrales et de salles mêmes, réussi des ouvrages réputés impossibles. C'est lui qui a trans-

---

(15) Papillon de La Ferté, *Journal*, p. 204.
(16) *Ibid.*, p. 213.

formé en théâtre démontable l'escalier des Ambassadeurs et qui a, cinq ans plus tôt, installé un plancher mobile pour faire de l'antique salle de Fontainebleau une plaisante salle de ballets, comportant sur la scène un salon démontable pour le Jeu du Roi. Arnoult continue la brillante lignée de ces artistes extraordinaires et divers, que la Cour avait jusque-là surtout demandés à l'Italie, et qui va de Léonard à Vigarani et à Servandoni. Peut-être outrepasse-t-il parfois son rôle. Il voit le Roi (17), décide Gabriel, se charge d'exécuter une grande maquette de la future salle. L'importance accordée aux machines dans les opéras de l'époque, la nécessité d'installer dans les dessous de la salle des treuils pour élever le plancher de l'orchestre et du parquet, afin de transformer, pour les grands bals de Cour, salle et scène en une gigantesque salle, rendent toute naturelle l'intervention d'Arnoult. Son dynamisme, sa foi dans l'entreprise ont, en 1768, une importance décisive. Rendons-lui hommage. Sans lui, Gabriel aurait-il achevé son ouvrage ? Les mariages de la fin du règne de Louis XV ne se seraient-ils pas déroulés dans une salle provisoire, au manège ? L'Opéra de Versailles aurait-il été achevé avant la Révolution ? Arnoult fut un promoteur enthousiaste, un exécutant brillant, mais Gabriel sut le maintenir dans son rôle technique et demeurer l'architecte.

Le 28 février 1768, Gabriel ne croyait pas encore au sérieux de l'affaire. Sceptique et fort d'une longue expérience, il demanda de l'argent (18). Louis XV l'accorda, et bien au-delà de ce qu'envisageait le grand architecte. Toutes les prévisions furent dépassées. En deux ans, les travaux vont coûter plus de deux millions de livres (19). Encore certaines dépenses causées par l'aménagement de l'Opéra seront-elles soldées sous forme de contrats de rente et laissées par Louis XV à la charge de son successeur, et quelques entrepreneurs ou artistes, tel Pajou (20), ne seront-ils jamais intégralement payés de leur énorme labeur, dont nous sommes aujourd'hui les bénéficiaires.

Deux années durant, toute une partie du château va redevenir un grand chantier et connaître une activité presque égale à celle du temps de Louis XIV. Des centaines d'ouvriers travaillaient; les maçons seuls étaient encore, à la fin de 1769,

(17) *Ibid.*, p. 214.
(18) Comte de Fels, *Ange-Jacques Gabriel*, Paris, 1924, p. 122.
(19) 0^1 2268, f° 1 et 0^1 2269, f°s 1-2. Ces deux registres des Bâtiments, les mémoires des Menus-Plaisirs et ceux du Garde-Meuble conservent une foule de renseignements inédits sur la construction et la décoration de l'Opéra. On sait que ces trois services de la Maison du Roi travaillèrent, dans un accord parfois difficile à réaliser, à l'aménagement de l'Opéra.
(20) H. Stein, *Augustin Pajou*, Paris, 1912, p. 192 et pièces justificatives.

à un moment où leur tâche s'achevait, au nombre de 250 (21). On avait installé les tailleurs de pierre derrière un rideau de palissades et de treillages sur le parterre du Nord (22). Des ateliers avaient été aménagés, protégés des intempéries par de simples bannes de toile, sur l'avenue de Sceaux (23). La surveillance des matériaux (24), les soins donnés aux ouvriers blessés (25) apparaissaient à nouveau dans les comptes, comme aussi les milliers de livres dépensées en chandelle, en huile ou en terrines de suif pour l'éclairage des travaux, l'hiver, la nuit ou, tout à la fin, dans la salle devenue obscure (26).

Gabriel avait renoncé à utiliser l'entreprise Thevenin, trop endettée par plus de trente ans de travail dans les bâtiments de Versailles. Il s'était adressé à un maçon parisien, Le Tellier, dont les travaux, entre le mois d'avril 1768 et la fin de 1769, se montèrent à la somme de 674.000 livres (27). Son charpentier ordinaire, Briant, son couvreur Yvon, plusieurs serruriers parmi lesquels figuraient les Gamain et Cahon, qui avait déjà travaillé aux améliorations apportées en 1762 à la petite Salle de Comédie de la cour des Princes, le plombier Lucas concoururent au gros œuvre, aux diverses façades, ainsi qu'à la toiture, qui posait des problèmes difficiles à résoudre sur un aussi vaste espace, sans gêner la future machinerie.

La salle devait être exécutée en bois, pour son acoustique (peut-être le reconnut-on après coup) (28) et par raison d'économie autant que de rapidité; c'était là d'ailleurs la vieille tradition des théâtres portatifs. Menuisiers et décorateurs firent merveille. Aux Guesnon et Clicot, qui travaillaient depuis longtemps pour la Couronne, s'ajouta une nouvelle entreprise, Frejet et Guerne. On eut aussi l'idée, — et nous pensons qu'il faut en attribuer le mérite à Gabriel lui-même —, de faire intervenir un menuisier en meubles, et l'un des meilleurs de son temps, Louis Delanois (29). Si la salle de Versailles nous paraît aujourd'hui si fine et si précieuse, délicate jusque dans ses moindres détails, c'est à

---

(21) Note de Marigny au Roi du 28 décembre 1769, d'après Nolhac, *Versailles au XVIIIe siècle*, Paris, 1924, p. 189, n°. 46.
(22) 0¹ 2268, f° 43.
(23) *Ibid.*, f°s 10 v°, 11 et 40 v°.
(24) *Ibid.*, f° 51 et 0¹ 2269, f° 52.
(25) *Ibid.*, f° 41.
(26) 0¹ 2268, f°s 43-44, et 0¹ 2269, f°s 40-43, etc.
(27) Les mentions de payement aux divers entrepreneurs des Bâtiments figurent dans les deux registres cités ci-dessus, 0¹ 2268 et 2269.
(28) Voir la description publiée dans le *Mercure de France* d'août 1770 et réimprimée par Fels, *op. cit.*, pp. 124-132.
(29) Le mémoire de Delanois, qui mériterait d'être publié, est conservé aux Arch. nat., 0¹ 1785-5. Il se monte à 6.536 l.

Delanois qu'on le doit en partie. Il poussa les moulures des loges et des séparations, cintra, meubla la salle entière. Puis vint l'équipe des sculpteurs sur bois; Guibert et Rousseau, ceux mêmes qui sculptaient alors les boiseries de Versailles et de Trianon, exécutèrent tout ce qui est de pur ornement. Pajou se chargea de ce qui est « figure », c'est-à-dire qu'il fit presque tout (30). Rassemblant à Paris tous les sculpteurs habiles qu'il put trouver, jusqu'à douze ou seize travaillant en même temps, Pajou n'épargna ni sa peine, ni son talent; au lieu d'une décoration banale d'ornements « antiques », Pajou habilla la salle de Gabriel d'une multitude de bas-reliefs, de figures et de médaillons, qui l'animent. L'architecte fut dur avec lui et injuste. Pajou réclamait 159.000 livres, sur lesquelles à peine un tiers lui avait été payé sous forme d'acomptes; Gabriel, en 1773, lui proposa un règlement de 83.000 livres, que Pajou refusa d'accepter.

Dans la hâte qui accompagna cet énorme ouvrage, les sculpteurs travaillaient presque en même temps que les menuisiers, et l'ouvrage à peine posé passait entre les mains des peintres. Gabriel, réunissant le 12 décembre 1769 le peintre Durameau, Pajou, de Machy, Cochin, Soufflot, Potain et de Wailly, arrêta le programme des couleurs et en confia la surveillance à Durameau (31). Celui-ci exécutait déjà le grand tableau ovale du plafond et les douze petits plafonds qui l'accompagnent (32). Tout le reste était faux-marbre et dorure. On peignit toutes les colonnes, la frise au-dessus de l'avant-scène, les ébrasements des secondes loges et, d'une façon générale, tout ce qui était corps saillant d'architecture en sérancolin; les murs et les voussures en « vert-vert », les socles des colonnes de l'avant-scène et le pourtour du parquet en porphyre ou plutôt en griotte rouge, les fonds des médaillons des Muses et peut-être les vases placés contre la balustrade des troisièmes loges en lapis-lazuli. Tout ce qui était balustrade, relief, ornement fut doré à l'huile, mais atténué, « éteint » par places au moyen de glacis et d'effets de « bronzé » (33). Trois peintres et doreurs, outre un « badigeonneur » (34) du nom de Cietty, furent employés à cet important travail de décor : Durameau lui-même, le peintre-

---

(30) Sur tout ce qui concerne Pajou, il faut se reporter au travail capital de Henri Stein, cité plus haut.

(31) Fels, *op. cit.*, pp. 133-135.

(32) F. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi* (1709-1792), Paris, 1901, p. 185.

(33) Fels, *op. cit.*, p. 134.

(34) 0 2269, f° 25 v° sqq. Les « badigeons » de Cietty ne doivent pas être pris dans un sens péjoratif; en 1766, Cietty, « peintre italien », exécuta des « ouvrages couleur de badigeon » pour le château de Saint-Hubert (0 2266, f° 109).

doreur des Bâtiments, Brancourt et, pour les « rehaussés d'or », Louis Vernet, frère du peintre de marines (35).

Ajoutons encore que le marchand Giambonne livra 450 aunes (535 mètres) de velours de Gênes bleu et 478 aunes (566 mètres) de très forte moire bleue (36), que la manufacture de Saint-Gobain fournit les glaces (37), qu'un pelletier de la rue Michel-le-Comte fabriqua pour les principales loges et pour l'enceinte de l'amphithéâtre des tapis de fourrure pour lesquels 180 peaux d'ours ou d'oursons furent nécessaires (38), que le miroitier du Garde-Meuble De La Roue livra les 28 lustres ou demi-lustres de cristal de Bohême, qui, de leurs 334 bougies, étaient destinés à éclairer la salle et dont le principal, à 32 lumières, avait été transporté, démonté, de Paris à Versailles, la carcasse seule étant portée par 8 hommes (39). Ces quelques chiffres donneront un aperçu de l'importance et du luxe du nouveau théâtre, dont les dimensions sont les suivantes : hauteur de la salle, 16 m. 40; longueur (du fond de l'amphithéâtre au niveau de l'avant-scène), 23 m 40; largeur du fond des premières loges 19 m. 50; ouverture de scène 15 m. 30, les chiffres respectifs pour l'Opéra de Garnier à Paris étant 20 m., 30 m., 52 m. et 16 m.

Louis XV s'intéressa personnellement à *son* Opéra. Certes, il y mit plus de nonchalance et peut-être de timidité que ne l'aurait fait Louis XIV, mais il apporta ce goût pour l'architecture et l'art décoratif qui lui fut propre. Il en connaissait bien les plans, pour avoir travaillé avec Gabriel; mais il voulut *voir* par lui-même. Sous la direction de l'architecte, Arnoult et Pajou établirent une maquette de la future salle, que le Roi vint étudier à l'Hôtel des Menus, le 11 juillet 1769 (40).

Louis XV, avec une lenteur qui gêna l'architecte et le sculpteur, décida de renoncer à la grande loge d'apparat, prévue par Gabriel à la hauteur des secondes et troisièmes loges, et opta pour trois petites loges grillées, discrètes, confortables, joliment peintes à l'intérieur, et ouvrant à volonté sur le balcon des secondes loges.

Le Roi, après avoir fixé la date du mariage de son petit-fils et, par là même, celle de l'inauguration de la salle, au 16 mai 1770, s'enquit, au mois de mars, des premiers essais de voix (41). Le 7 mai, il tint à visiter le théâtre de fond en

---

(35) 0¹ 2269, f° 25 v° sqq.
(36) 0¹ 3621.
(37) 0¹ 2269, f°s 45-46.
(38) 0¹ 3622.
(39) *Ibid.*
(40) Papillon de La Ferté, *op. cit.*, p. 252.
(41) *Ibid.*, p. 266.

comble et donna ses indications pour les lustres de la salle (42). De la sollicitude royale et surtout de l'art de Gabriel, un chef-d'œuvre était né.

On doit rendre hommage à ceux, architectes, sculpteurs, peintres, menuisiers ou maçons, qui, dans les dernières années du règne de Louis XV, dotèrent Versailles d'un nouvel objet d'envie pour tous les souverains de l'Europe. On a dit l'enthousiasme d'Arnoult, son rôle dans l'achèvement de l'Opéra et jusque dans la maquette (43). Il étudia la scène aussi bien que le mécanisme du plancher mobile de l'orchestre et du parquet, recherchant les « bois d'élite » qu'il disputa parfois à la Marine (44). Ce n'est pas pas hasard qu'un mécanisme identique apparaît en 1771 au théâtre de la Résidence de Munich, pour élever le plancher de la salle à hauteur de la scène (45).

Louis XV et Marigny surent reconnaître la plupart de ces concours. On retrouvera quelques noms dans la distribution des loges. Potain, que Gabriel avait chargé, avec Lécuyer, de surveiller et d'activer le chantier, fut récompensé d'une gratification spéciale de 1.500 livres (46).

La forme générale retenue par Gabriel, après quelques hésitations, pour la salle, est celle d'un ovale tronqué ou d'un U. L'avant-scène, encadrée de hautes colonnes corinthiennes et décorée de chutes de trophées, est bordée, de part et d'autre, de deux loges superposées et d'une porte d'entrée sur le balcon d'amphithéâtre. L'orchestre peut contenir de 75 à 80 musiciens, dont un plan gravé nous a conservé la disposition, y compris le clavecin et les deux timbales (47). Le parquet, au même niveau que l'orchestre, était encadré de douze petites loges grillées, en partie distribuées à quelques-uns des artisans de ce grand ouvrage : Gabriel (la première à gauche, près de la scène), Lécuyer, de Wailly, Potain, Cochin, Arnoult; celles qui se trouvaient aux côtés de l'orchestre, étaient séparées de ce dernier par un passage où se mettaient « des banquettes pour des seigneurs » (48).

Au-dessus, se situe l'amphithéâtre, au niveau même de la scène, bordé d'une balustrade, qui est rectiligne dans toute

(42) *Ibid.*, p. 271.
(43) Le total des sommes réclamées par Arnoult au 31 décembre 1770 s'élevait pour l'ensemble du théâtre avec ses annexes (salle du bal, salle du banquet) à 275.000 livres (0^1 3027-2). Cf. 0^1 2268, f°s 43-45 et 2269, f°s 43-45.
(44) 0^1 1785-1.
(45) Une estampe, dont le Dr Hans Thoma, directeur des châteaux de Bavière, m'a fort courtoisement envoyé une photographie, représente une coupe de ce théâtre et de ce mécanisme.
(46) 0^1 2269, f° 43 v°.
(47) Bibl. nat., *Est.*, Va. 361, t. VII.
(48) 0^1 1788-1.



Dessin de Paris pour le même décor d'*Armide*, approuvé par Papillon de La Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, le 2 Mai 1784

(Besançon, Bibliothèque Municipale) Photo Meusy



Costume pour *Ismenor*, de Rodolphe. Atelier de Boquet, 1773

(Bibliothèque de l'Opéra) Photo Rigal

la partie du balcon qui fait face à la scène. C'est là que se placeront, aux jours de grande représentation, le Roi et sa famille, en une hiérarchie savamment calculée à partir du fauteuil royal, et d'abord alternativement de la droite et de la gauche de celui-ci, du n° 1 au n° 15, les numéros impairs à droite, pairs à gauche; le second rang était réservé aux « honneurs » de la famille royale et des princesses du sang. Toutes ces places sont de face; sur les deux branches en retour vers la scène, sont prévues, à droite, des places, numérotées de 16 à 24, pour quelques duchesses, et, à gauche, neuf ou dix sièges pour les ambassadeurs (49).

Les premières loges enveloppent et surplombent légèrement l'amphithéâtre, au nombre de douze. On étudiera, au mois d'août 1770, pour les spectacles ordinaires, l'installation d'une grande loge pour la famille royale (50), sorte de « corbeille » faite de charpenterie, installée en avant de l'entrée qui joint l'amphithéâtre et la galerie, et facilement démontable.

Louis XV ayant fixé son choix personnel sur l'étage des secondes loges, trois loges, à grilles ouvrantes, en retrait sur le balcon de cet étage et formant le centre du théâtre, lui furent réservées; elles furent décorées de peintures en arabesques, celle du centre étant marquée, à l'intérieur de la salle, de deux faisceaux de piques, entremêlées de fleurs. Cette loge centrale, bien éloignée dans sa modestie de ce qu'avait rêvé Gabriel, fut confortable, à défaut d'être majestueuse; on avait même songé à la doter d'une cheminée de marbre (51). Après les fêtes du mariage, on supprima sa communication avec la première loge de gauche, laquelle fut attribuée au directeur général des Bâtiments, Marigny. Venaient ensuite, à gauche, une loge pour le gouverneur du château, un Noailles, et quatre loges pour la Cour; à droite, deux loges pour les ministres et trois loges pour la Cour (52).

Le troisième étage était également, sauf au centre, composé de loges et comportait jadis un décor mobile; s'il y avait bal et installation, sur la scène, d'une nouvelle salle, communiquant, grâce au mécanisme mis au point par Arnoult, de plain-pied avec l'amphithéâtre, dont le balcon était alors démonté, le décor des deux salles devait s'harmoniser; des colonnes ioniques et des glaces encadrées de draperies et de franges bleu et argent se retrouvaient dans la salle ainsi créée

---

(49) Bibl. municipale de Besançon, coll. Paris, *ms.* 483, p. 274 et suiv., et Arch. nat. O[1] 1788-3 et 6.
(50) O[1] 1788-1.
(51) O[1] 1788-2.
(52) Cf. note 49.

sur la scène, comme au haut de la grande salle. Pour les spectacles, des bâtis de bois étaient installés au-dessus des troisièmes loges et adossés au mur avec des gradins; ils formaient un paradis d'environ trois cents places « à donner au public » (53).

Enfin, derrière des *oculi,* de forme ovale et grillés, qui percent la grande voussure du plafond, se trouvaient les quatrièmes loges (aujourd'hui transformées en soufflerie pour le chauffage et l'aération).

L'Opéra de Louis XV et de Gabriel fut inauguré le 16 mai 1770 par le Festin royal donné à l'occasion du mariage du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette (54). Venant du grand appartement, du Salon d'Hercule et du Salon de la Chapelle, le cortège royal, à 10 heures du soir, pénétra dans la longue galerie, dite Galerie de la Chapelle. Cette galerie, récemment achevée et vitrée, étonnamment blanche, éclairée de girandoles de cristal posées sur les anciens guéridons de la Galerie des Glaces, offrait un spectacle qui émerveilla la Cour. Au fond, était placée la musique des gardes françaises, dont un déguisement à la turque ajoutait à l'extraordinaire. Par la salle des gardes et son escalier de pierre, que bordaient deux sphinx porteurs du chiffre de Louis XV, la famille royale pénétra dans la galerie du foyer et dans la salle elle-même. Celle-ci, dans son harmonie d'ors mêlés de bleu, de vert et de rouge, était toute brillante de ses multiples lustres, reflétés dans le haut par les glaces.

Plus encore que la salle, ou plutôt, fournissant à la salle son véritable sens, une société d'une superbe élégance formait le plus rutilant des accompagnements; dans ses magnifiques habits de Cour, on ne peut dire qu'elle rivalisait avec l'or partout répandu sur les murs; elle éclipsait cet or, l'excusait, l'expliquait. D'un tel spectacle, d'une harmonie si riche et si vivante, rien ne pourra jamais plus donner même un aperçu. La salle de Versailles, qui nous émeut encore lorsque nous la voyons vide, toute précieuse, et peuplée d'ombres, risque de faire apparaître bien vulgaire et pauvre le plus élégant public d'aujourd'hui.

Les dames, toutes en grande parure, avaient été placées sur le devant des loges, comme pour décorer celles-ci. Lorsque le Roi entra, vêtu d'or et couvert de diamants, ce fut, au sens

---

(53) O[1] 1788-1.

(54) Pour les fêtes de 1770, outre les Mémoires de l'époque (notamment Croy, maintes fois cité, ou Papillon), une source de premier ordre est fournie par le *Recueil des fêtes et spectacles donnés devant S. M. à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année* 1770, Paris, 1770, 2 vol. Ce recueil rarissime a été vraisemblablement composé par Papillon lui-même. La Bibliothèque de l'Arsenal (RA3. 245) en possède un exemplaire.

propre du terme, le « couronnement » de l'œuvre. Dans une hiérarchie séculaire, dans une Cour qui s'était si bien organisée pour elle-même, une fête savamment ordonnée, un théâtre parfaitement composé constituaient un cadre idéal. Pas une faute de goût, mais l'harmonie la plus difficile à atteindre, celle de la richesse.

Le plancher, relevé à hauteur de la scène, portait la gigantesque table du festin, où brillait la vaisselle d'or, spécialement repolie pour cette occasion (55) et que des barrières, peintes de marbre et d'or, séparaient du reste de la salle. Au fond, pris sur la scène, était monté un salon de musique, qu'avait construit Arnoult et dont l'admirable perspective encadrait un orchestre de 80 musiciens. Jamais la monarchie française, qu'une vingtaine d'années séparait de sa chute, n'avait été entourée d'un luxe aussi grand et aussi raffiné.

Les jours suivants, dans ce même cadre du nouvel Opéra, la féerie allait se renouveler sans diminuer de magnificence. Le 17 mai, eut lieu la première représentation du *Persée* de Lulli, dans la salle redevenue salle de spectacle. Le 19, après une nouvelle transformation et montage, sur la scène, d'un beau salon bleu, émeraude, or, argent et glaces, composé d'une architecture ionique, orné d'un grand plafond peint par Briard et de deux statues de vulgaire carton peint, mais modelées par Houdon, eut lieu le bal paré, où la Dauphine et le Dauphin dansèrent le premier menuet, elle élégante et déjà majestueuse, lui quelque peu lourdaud. Une esquisse de Moreau le Jeune et bien des descriptions nous ont laissé le souvenir de ce brillant spectacle. Louis XV était radieux; peu prodigue de compliments, il félicita Arnoult, le constructeur de cette salle de bal démontable (56).

Les grands spectacles se succédèrent (57) : le 24 mai, l'*Athalie* de Racine, avec une musique nouvelle de Gossec et une mise en scène fastueuse; le 26, nouvelle représentation du *Persée,* plus réussie que la première; le 9 juin, *Castor et Pollux* de Rameau; le 20 juin, une tragédie de Voltaire, *Tancrède,* mais surtout un grand ballet « gothique », *la Tour enchantée,* inspiré par la duchesse de Villeroy, dans lequel évoluèrent, avec un certain désordre il est vrai, une compagnie de gardes-françaises et plusieurs chars attelés de vrais chevaux.

La Cour de France, où, depuis plus d'un siècle, le théâtre

---

(55) Pierre Verlet, *La vaisselle d'or de Louis XV*, dans *Revue des Arts*, 1956-2, p. 104.
(56) Papillon de La Ferté, *op. cit.*, p. 275.
(57) Cf. Paul Fromageot, *L'Opéra à Versailles en 1770 pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette*, Versailles, 1902, extr. de *Versailles illustré*, et Pierre Verlet, *Décors et costumes de l'Opéra de Versailles pour les spectacles de 1770*, dans *Les Monuments historiques de la France*, 1957-1, pp. 28-34.

avait été l'objet de soins et de dépenses inouïs, possédait maintenant un théâtre digne d'elle : « *la plus belle salle qu'on eût jamais vue en Europe* », remarque le duc de Croy dans son *Journal* (58).

Certains esprits cependant s'inquiétèrent de telles dépenses. Les spectateurs, la Cour étaient émerveillés. Mais les comptes des Menus-Plaisirs conservent la trace des sommes englouties à chaque représentation : acteurs ou figurants, décors et costumes ne formaient qu'une partie de la dépense. L'éclairage était ruineux. Il fallait plus de 3.000 bougies (59) pour éclairer la salle, l'orchestre, les loges, le foyer et surtout la scène, où des centaines de plaques de tôle et de réverbères en fer blanc (60), des lampes optiques à miroirs qu'avait étudiées, à la demande d'Arnoult, l'opticien du Roy, Rabiqueau, « marchand de phisique et mecanique » (61), donnaient une intensité de lumière surprenante pour l'époque. L'intendant des Menus, Papillon de La Ferté, eut beau se pencher sur ce problème, faire établir des mèches montées sur des ressorts dans des étuis de fer blanc (62), comme on en voit aujourd'hui dans les églises, se féliciter, lors du mariage du comte de Provence, d'avoir pu réduire, pour le Bal paré, la consommation à 2.700 bougies (63), ce qu'il note dans son *Journal* va se réaliser : « *Je pense que ce local ne pourra jamais servir que dans les fêtes de très grand apparat et où l'on ne regardera pas à la dépense* » (64).

De fait, les représentations dans ce théâtre, riche autant que bien aménagé, vont demeurer peu nombreuses. Le 14 juillet 1770 (65), la *Sémiramis* de Voltaire, suivie d'une comédie de Poisson, *l'Impromptu de campagne*, termina les représentations données pour le mariage du Dauphin.

L'année suivante, le mariage du comte de Provence développa un programme analogue (66) : Festin royal le 14 mai; la *Reine de Golconde*, opéra de Sedaine et Monsigny, les 16 et 25 mai; Bal paré, avec jonction de la scène et de la salle et modification des décorations de 1770, le 20 mai; *les Projets de l'Amour*, ballet héroïque de Mondonville, les 29 mai et 5 juin; *Gaston et Bayard*, tragédie de De Belloy, que jouèrent les Comédiens français, le 31 mai. On ajouta *Jupiter et Callisto* et *Mirzelle*, mais la représentation de *Linus*, un moment

(58) Duc de Croy, *Journal*, Paris, 1906-1907, t. II, p. 398.
(59) Papillon de La Ferté, *op. cit.*, p. 270.
(60) 0[1] 3456, f° 111.
(61) 0[1] 3029-A-I.
(62) Papillon de La Ferté, *op. cit.*, p. 295.
(63) *Ibid.*, p. 301.
(64) *Ibid.*, p. 270.
(65) *Recueil...*, *op. cit.*, t. I, pp. 62-63.
(66) Relation du mariage du comte de Provence, 0[1] 3258.



Costume pour *Ernelinde, princesse de Norvège*, de Philidor.
Atelier de Boquet, 1773

(Bibliothèque de l'Opéra) Photo Rigal



Costume pour *Bellérophon*, de Lulli. Atelier de Boquet, 1773

(Bibliothèque de l'Opéra) Photo Rigal



Costume pour Sabinus, de Gossec. Atelier de Boquet, 1773

(Bibliothèque de l'Opéra) Photo Rigal

prévue, fut annulée bien que les décors eussent été exécutés (67).

En 1773, eut lieu le mariage du comte d'Artois (68). L'Opéra servit à nouveau : le 16 novembre pour le Festin royal; le 17 novembre, pour *Ismenor,* ennuyeux opéra de Rodolphe, qu'avait imposé Mme Du Barry et auquel Louis XV s'ennuya fort, malgré d'extraordinaires décors, qui représentaient la Galerie des Glaces et les jardins de Versailles illuminés; le 19 novembre, Bal paré; le 27, le *Bellérophon* de Lulli; le 4 décembre, *Sabinus,* opéra de Gossec, qui fut repris sans grand succès deux mois plus tard à l'Opéra de Paris; le 11 décembre, *Ernelinde, princesse de Norvège,* de Philidor; enfin le 18, une reprise du vieil opéra de Destouches, *Issé,* maintes fois joué à la Cour depuis Louis XIV, et le 30 *Céphale et Procris ou l'Amour conjugal,* nouvel opéra de Grétry, dont le succès devait être grand par la suite.

Sous Louis XVI, l'Opéra servit encore de cadre aux fêtes qui marquèrent le mariage de Madame Clotilde, en 1775 (69) : Festin royal, le 21 août; Bal paré, le 22; représentation, le 26, d'une tragédie à grand spectacle, composée par le comte de Guibert et demandée par le Roi, *le Connétable de Bourbon,* où l'on voyait, au milieu d'un camp, Bayard porté sur un pavois. La pièce fut reprise le 30 novembre de la même année et accompagnée d'un ballet-pantomime de Noverre, *Médée et Jason,* demandé par la Reine.

Marie-Antoinette voulut montrer à son frère, puis aux souverains étrangers qui vinrent lui faire visite cette merveille de Versailles. On joua pour Joseph II *Castor et Pollux,* le 5 mai 1777, et cette reprise coûta environ 60.000 livres (70). Nouveaux spectacles en 1782 pour le comte et la comtesse du Nord, avec une reprise de *La Reine de Golconde,* le 23 mai, l'*Iphigénie en Aulide* de Glück et le ballet *Ninette à la Cour,* de Gardel, le 29 mai, Bal paré, le 8 juin (71), et en 1784 pour Gustave III de Suède, avec l'*Armide* de Glück, le 14 juin (72). Théâtre royal de France, l'Opéra de Versailles semblait né pour étonner tous les rois de l'Europe.

Cependant la vocation de ce théâtre comme salle de festin ou de bal ne doit pas être sous-estimée. Le banquet des Gardes du corps à l'Opéra de Versailles, le 1er octobre 1789, et le scandale, habilement exploité, qu'il entraîna, ne doit pas être

---

(67) Voir l'inventaire des décors de l'Opéra de Versailles, 0^1 3456 et 0^1 472.
(68) Relation des fêtes du mariage du comte d'Artois, 0^1 3256.
(69) Relation des fêtes du mariage de Madame Clotilde, 0^1 3255.
(70) Papillon de La Ferté, *op. cit.*, pp. 406-407 et Croy, *op.* cit., t. IV, pp. 27-28.
(71) 0^1 2940-I.
(72) Un décor d'*Armide* fut composé à cette occasion, pour lequel un dessin existe à la Bibliothèque municipale de Besançon, coll. Paris, *ms.* 483.

pris comme une improvisation. Les Gardes du corps avaient, le 30 janvier 1782, pour célébrer la naissance du Dauphin, donné, dans ce même Opéra, un Bal paré; la Reine y dansa même avec l'un des Gardes de la compagnie de Noailles (73). Le bal avait été offert par les Gardes du corps à Leurs Majestés, mais on pria le Roi de payer une partie de la dépense (74), tant la salle, de l'avis de tous, était ruineuse.

Mais ruineuse sous la monarchie, que va devenir, celle-ci tombée, une salle aussi précieuse ? C'est miracle qu'elle ait survécu. On s'est plaint des dégâts qu'y apporta le XIXe siècle. Le désir qu'on eut à diverses reprises de l'utiliser la sauva. Louis-Philippe détruisit son harmonie bleu et or et la fit repeindre de faux marbre rouge; parmi les transformations qu'il ordonna, la plus regrettable fut l'agrandissement de la loge royale au second étage; il maintint cependant la destination de la salle et jusqu'à sa machinerie.

Victor Hugo, qui assista à la fête du 10 juin 1837 donnée à l'occasion du mariage du duc d'Orléans, où l'on joua notamment *le Misanthrope* avec la troupe du Théâtre français et Mlle Mars, conserva le souvenir d'une salle triste. Etait-ce dû à la peinture rouge des murs, à l'étoffe rouge des nouveaux sièges et des balcons ? Etait-ce la faute du public ? La salle lui parut « *d'un rococo charmant; ... elle était redorée à neuf, on avait multiplié les lustres et les candélabres* », mais le poète n'y trouva « *pas de cohésion ni de communication entre les spectateurs* » (75). La belle époque de l'Opéra de Versailles était passée.

Napoléon III tenta vainement de ressusciter les fêtes passées. Il offrit, le 25 juillet 1855, un souper à la reine Victoria, pour lequel il avait fait dresser la table d'honneur au balcon de l'ancienne loge royale; un dais bizarre, montant jusqu'à mi-hauteur de l'étage des troisièmes loges, surmontait la table. Le 21 août 1864, il fit jouer la *Psyché* de Molière et de Corneille devant le roi d'Espagne (76).

La chute de l'Empire, l'installation en 1871 de l'Assemblée nationale et en 1876 du Sénat entraînèrent de nouvelles modifications, notamment le remplacement du plafond de Durameau par une verrière.

La restauration que, de 1950 à 1957, M. André Japy a conduite comme architecte en chef (77) avec autant de délica-

---

(73) L. Dussieux, *Le château de Versailles*, Versailles, 1881, t. II, p. 128 et Croy, *op. cit.*, t. IV, pp. 238-239.
(74) 0^1 2940-1.
(75) *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* éd. Nelson, t. II, p. 442.
(76) Dussieux, *op. cit.*, t. II, p. 132.
(77) André Japy, *Opéra de Versailles... La restauration du théâtre*, dans *Les Monuments historiques de la France*, 1957-I, pp. 35-51.

tesse que d'habileté, a rendu à l'Opéra de Versailles sa destination première et presque son ancienne couleur. Certes le théâtre a perdu sa vieille machinerie de bois, jusque-là intacte. Peut-être était-ce nécessaire, si l'on a l'intention d'utiliser à nouveau cet Opéra grandiose et charmant. Il fut, dans le Versailles royal, considéré comme un bijou très coûteux, qu'on montrait, tels les joyaux de la Couronne, dans des circonstances exceptionnelles. Notre époque, qui l'a sauvé, saura-t-elle en user avec assez de tact ?

Pierre VERLET.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

La bibliographie de l'Opéra de Versailles est fort courte. Les sources manuscrites ou graphiques qui n'ont pas encore été exploitées et dont on trouvera un aperçu dans les notes de l'article précédent demeurent nombreuses. L'Opéra de Versailles attend l'ouvrage d'ensemble qui lui serait consacré.

Nous n'énumérerons pas ici les sources narratives de l'époque donnant, comme le *Mercure*, une description de la salle, ni les études comparées contenues dans les traités d'architecture théâtrale ou dans les ouvrages généraux sur cet art.

1° *ARCHITECTURE ET DECORATION.*

L. DUSSIEUX, *Le Château de Versailles*, 2 vol., Versailles, 1881, t. I, p. 338, et t. II, pp. 122-133.

a réservé quelques pages à ce théâtre. Au milieu d'affirmations inexactes ou incomplètes, des renseignements précis et de première main y figurent.

PIERRE DE NOLHAC, *Versailles au* XVIIIe *siècle*, Paris, 1918, pp. 30-41 et 186-189, notes 18 à 46.

a attiré l'attention sur les plans et notes conservés aux Archives nationales dans les archives des Bâtiments du Roi (O^1 1786 à 1788). Il y a puisé les éléments d'une étude qui a été considérée, et avec raison, comme une base solide.

HENRI STEIN, *Augustin Pajou*, Paris, 1912.

et le

COMTE DE FELS, *Ange-Jacques Gabriel premier architecte du Roi d'après des documents inédits*, Paris, 2e éd., 1924

ont, au même moment, tiré des mêmes archives une foule de renseignements de première importance.

PIERRE PRADEL, *Les projets de Gabriel pour l'Opéra de Versailles*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1937-I, pp. 109-125.

a présenté une étude bien documentée sur la genèse de l'Opéra de Gabriel. Rouvrant les cartons des Bâtiments, faisant des comparaisons avec quelques salles étrangères, reproduisant un certain nombre d'études de Gabriel, il a suivi l'évolution de la pensée de l'architecte durant la lente élaboration de l'œuvre.

ALFRED MARIE, *Les théâtres du château de Versailles,* dans *R.H.T.*, **1951, pp. 133-152**
a apporté un élément nouveau en publiant les projets de Vigarani.

Les Monuments historiques de la France, 1957-I, numéro spécial, *Opéra de Versailles*
viennent de consacrer un fascicule entier à l'Opéra de Versailles. La partie la plus intéressante (pp. 35-51) est due à M. André Japy, qui expose le travail de sa restauration, avec relevés et photographies.
Un article de M. Jean Feray (pp. 3-18) ne ferait que répéter les articles précédents de MM. Pradel et Marie, s'il n'était accompagné de plans inédits conservés aux archives de la Direction de l'Architecture; ces plans, déjà signalés par Pierre Pradel, se différencient par de petits détails de ceux conservés aux Archives nationales.
Le même cahier des *Monuments historiques de la France* contient une initiative intéressante : la publication de documents anciens concernant l'Opéra de Versailles. L'idée est excellente, encore que la publication pêche par excès ou par défaut. Pourquoi réimprimer des extraits — et les plus connus — des *Journaux* du duc de Croy ou de Papillon de La Ferté (qui ont été édités au début de ce siècle), des rapports de Gabriel sur la peinture de la salle ou des mémoires de Pajou (qui ont été publiés par le comte de Fels ou par Henri Stein, ni l'un ni l'autre cités) et laisser de côté le très rare *Recueil des fêtes et spectacles donnés devant S. M... pendant l'année* 1770 ou les relations des mariages suivants, ou encore des mémoires inédits du Garde-Meuble et surtout des Menus Plaisirs, qui apporteraient tant de nouveautés?

PIERRE VERLET, *Gabriel et la construction de l'Opéra de Versailles,* dans *le Jardin des Arts,* n° 33, juillet 1957, pp. 555-561
reprenant, après Pierre de Nolhac et Pierre Pradel, les cartons des Bâtiments du Roi aux Archives nationales, a tenté de donner avec un certain nombre de reproductions inédites la suite chronologique des divers projets de Gabriel.

2° *MISE EN SCENE.*

Les comptes des Menus-Plaisirs, l'inventaire des décors établi en 1788, les dessins ou aquarelles conservés à la Bibliothèque de l'Opéra, au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale ou dans les études d'architecture de P.A. Paris à la Bibliothèque de Besançon renferment une masse de renseignements originaux. On y a fait appel pour l'illustration des pages précédentes. Trois articles, tous trois limités à l'année 1770, laissent apparaître l'ampleur des études qui restent à faire :

PAUL FROMAGEOT, *L'Opéra à Versailles en* 1770 *pour les fêtes du mariage de Marie-Antoinette,* Versailles, 1902, extr. de *Versailles illustré.*

CHARLES MAURICHEAU-BEAUPRÉ, *L'Opéra du château de Versailles,* dans *Renaissance de l'Art français,* décembre 1920, pp. 527-532.

PIERRE VERLET, *Décors et costumes de l'Opéra de Versailles pour les spectacles de* 1770, *dans les Monuments historiques de la France,* 1957-I, pp. 28-34.

LA MISE EN SCÈNE AU XIVe SIÈCLE

LA PRÉSENTATION DE MARIE AU TEMPLE

Regnum Galliae, regnum Mariae

Office dramatique latin de Philippe de Mézières
joué en Avignon, en 1372 et 1385

Chancelier de Chypre, puis Conseiller de Charles V, l'écrivain Philippe de Mézières (1327-1405) faisait représenter en Avignon, le 21 novembre 1372, dans l'Eglise des Franciscains, un *Mystère de la Présentation de la Vierge,* en latin, avec un luxe de mise en scène inhabituel au Drame liturgique, et que seules justifiaient la présence de la Cour papale, et l'exaltation de la Mère des Anges. Dans sa lettre descriptive, le diplomate français avoue s'être inspiré des liturgies dramatiques orientales, notamment de Chypre et de Venise. qu'il avait vues.

~

Avant la Messe en la Fête de la *Présentation de la Vierge Marie* (1), paraissent une petite fille de trois ou quatre ans, accompagnée de quatorze autres fillettes du même âge, et des personnages costumés représentant Joachim et Anne, et d'autres, figurant des anges : Michel l'Archange, Gabriel et Raphaël, et neuf autres, représentant les neuf ordres d'Anges, les Trônes, les Dominations, les Chérubins, les Séraphins, etc.

Il y aura un jeune homme de vingt ans pour faire Ecclesia (l'Eglise) et un plus vieux pour figurer Synagogue et Lucifer.

Au son de tous les instruments, ils se rendent en proces-

---

(1) Original latin dans K. Young, *The Drama of the Mediaeval Church,* Oxford, Clarendon Press, éd., 1951, 2 vol. in-4°, pp. 225-242.

sion vers le *hourd,* ou échafaud, où Marie escalade allègrement les quinze marches d'un escalier conduisant audit *hourd,* sur lequel un Clerc, en costume de Grand Prêtre des Juifs, l'accueille, ainsi que ses parents. Lorsque Marie, Joachim, Anne et les Anges ont entonné Laudes et Psaumes, se déroule la Messe, où Marie occupe une stalle à côté des Cardinaux. Cette fête fut renouvelée en 1385.

L'auteur de ce drame nous décrit en long et en large les costumes de chacun de ses personnages, la tunique blanche de cendal de la petite Marie « *sans ornement superflu et son manteau de soie blanche, très blanche, attaché par une chaîne d'or sur la poitrine, comme une Epousée, mais les cheveux pendants sur les épaules, avec un diadème d'argent doré* ». Des deux autres fillettes qui l'accompagnent, l'une est vêtue de soie verte pour symboliser l'humilité de Marie, l'autre en bleu pour figurer sa Foi et son Espérance.

Joachim, le père de Marie, a revêtu une aube sacerdotale, pendu une croix sur la poitrine, que couvre presque la barbe blanche, il porte dans la main un petit vase rempli de vin rouge.

Sa femme Anne est habillée de lin blanc. Gabriel et Raphaël ont revêtu l'étole blanche et sont coiffés de l'amict. Ils ont, sur le dos des ailes et dans la main une baguette rouge. Les autres sont porteurs de lis. Ecclesia, incarnée par un jeune homme imberbe de vingt ans, a des habits de diacre et une chevelure de femme tombe sur ses épaules. Un calice d'argent est fixé sur sa poitrine par une cordelette et figure *le Nouveau Testament.* Dans la main, il tient un Globe, signifiant la Domination universelle. Au contraire, Synagogue est vêtue à la mode antique d'un manteau noir, déchiré. Elle a un étendard rouge dans la main gauche avec les lettres S.P.Q.R., qui sont celles de l'Empire Romain, et, dans la droite, les Tables de la Loi. Michel l'Archange a revêtu une brillante armure, de pied en cap, et porte sur la tête un casque; il a en main le Glaive du Christ triomphant, qu'il brandit vers le Ciel et, dans la gauche, une chaîne de fer attachée au cou de Lucifer, un Lucifer cornu, abominable, qui grince des dents et la face grimaçante.

Le *hourd* ou échafaud (*solarium*) de six pieds de haut et dix de long, a été érigé dans la nef, avec des marches pour y accéder, opposée à la porte du Chœur. Le *plateau* est pourvu de sièges pour Joachim, Anne et Marie entre eux, mais le sien est surélevé, pour que les trois têtes soient à la même hauteur. Les Anges se tiendront debout, derrière Elle. *Eglise* et *Synagogue* ont aussi leurs chaires. Des tapis couvrent la scène. Il est recommandé de la construire en bois

robustes et bien attachés, pour que la pression du peuple des Spectateurs ne l'emporte pas.

Et voici que la Représentation commence : Gabriel et Raphaël avec Marie, Joachim et Anne, ainsi que les deux Musiciens, qui les précèdent en jouant de leurs instruments, avancent au pied des marches qui accèdent au *hourd,* tandis que Eglise, Synagogue, Michel et Lucifer attendent, debout, et en bon ordre.

Des sergents armés gardent les marches, afin que les personnes étrangères à la représentation ne tentent point de les escalader.

Gabriel monte le premier, sans parler. De sa baguette tendue, il impose le silence. Tout à coup, Marie, sans aide quelconque, le visage riant, escalade les marches, et, si elle ne peut porter son cierge en montant, Raphaël le fera pour elle, qui serre contre sa poitrine, une colombe, tandis que retentit la musique.

Lorsque Marie sera parvenue sur le *hourd,* Raphaël et Gabriel l'installeront sur son siège, placé du côté Nord. Gabriel et Raphaël en profonde révérence, adoreront Marie et se retireront derrière Elle, tandis que Gabriel reste debout à l'angle oriental et regardant sans cesse Marie, sa baguette dressée. Raphaël sera dans la même attitude, derrière Marie, dans un autre angle.

La petite Marie tiendra de ses deux mains la colombe dans son giron, l'embrassant de temps en temps, puis la pressant de nouveau contre sa poitrine, tandis que Raphaël place le cierge devant Marie dans un candélabre, et deux autres cierges seront posés dans des candélabres devant ses deux compagnes qui auront, à leur tour, escaladé les marches pour s'asseoir aux pieds de Marie. Les Musiciens toujours jouant, se placent dans l'angle occidental et regardent Marie tout en jouant. Joachim et Anne les ont suivis de près, inclinant un peu la tête, comme révérant Marie et s'assiéront sur l'escabeau décrit plus haut, Marie entre eux deux, le visage tourné vers l'Orient, Joachim à sa gauche, vers l'Orient et Anne à sa droite, vers l'Occident.

Ensuite, gravissent Synagogue et, derrière elle, Ecclesia, et s'assiéront sur les escabeaux précédemment décrits, la première du côté de l'Orient, la seconde de l'Occident, regardant Marie. Synagogue tient dans les mains son étendard et les Tables de la Loi, Ecclesia, la Croix et le Globe, comme il a été dit plus haut.

Quand sont entonnées les Louanges de Marie, l'Ange Gabriel tient dans sa main droite une baguette blanche et dans la gauche un lis, la déposera sur le tapis, devant Marie,

en s'inclinant profondément, puis se placera entre Synagogue et Eglise. Tenant son Lis sur Marie, il chantera à haute voix :

> « Quelle est celle qui est venue du désert comme la fumée des aromates, de la myrrhe et de l'encens? N'est-ce point la tige qui sortira de la racine de Jessé, et la fleur de cette tige grandira et sur elle reposera l'Esprit de Dieu, l'Esprit de Sagesse et d'Intelligence, l'Esprit de la Science et du Raisonnement, l'Esprit de Piété et de Courage, l'Esprit de la crainte de Dieu ? »

Ceci dit, les instruments se font entendre à nouveau, et ledit Ange viendra devant Marie, s'inclinant devant Elle, qui descendra du *hourd* par les gradins du côté oriental (2), et se tiendra entre ceux-ci et la porte du Chœur, où se dresseront des hommes robustes, armés de lances, sur deux rangs, pour recevoir les Anges et Marie, à leur descente du *hourd*, et pénétreront dans le Chœur, vers le Maître-Autel, afin de la présenter à l'Evêque.

Le premier Ange, descendant du *hourd*, au son des instruments, le second Ange y monte par les degrés de l'Occident en tenant dans la main gauche un lis, s'inclinera profondément devant Marie et se placera au lieu où avait été le premier Ange, entre l'Eglise, la Synagogue et les Musiciens, et tenant de la main gauche le lis dressé, la droite étendue vers Marie, dira à haute voix :

> « Voici que s'approche notre joie, »

et après avoir allongé la main, de droite à gauche, se tournant vers Marie, il dira :

> « Considérez et voyez la belle Pucelle, agréable à Dieu, rayonnante de clarté, réjouissant les Anges, persévérant dans l'honnêteté, honneur du Monde. Ce jour est d'immense joie et de grande allégresse pour toutes les créatures, parce qu'elle est la châsse du Seigneur, le vase de la divine Sagesse, le Salut de la Nature en péril, qui ce jour est présentée au Temple, consacrée à Dieu et liée à jamais à l'honneur de Dieu omnipotent. »

Ceci dit, jouent les instruments et l'Ange s'incline devant Marie et descend avec le premier Ange, et se tient dans l'expectative; le troisième Ange, dans le lieu ci-dessus désigné, dit :

> « La Vierge est montée vers le Temple et les Anges descendent vers Elle. Elle est nommée Ancelle (servante) et sera la Maîtresse. On la dit humble et elle humiliera Dieu. Elle se vouera à la Virginité et enfantera Dieu. Toi, tu es la Vierge, modèle des Vierges, la Femme, honneur des Femmes, la Maîtresse, reine des Maîtresses. Bénie sois-tu parce que, par toi, les Vierges sont rehaussées, les Femmes bénies et tous les Saints sont récompensés. »

---

(2) Je me permets de rappeler que nos églises sont toujours orientées, le chœur et l'abside qui l'entoure étant dirigés vers l'Orient.

Le quart Ange dira :

> « Voici la Virginité, voilà l'Humilité, voilà la Mansuétude, voilà la Pureté, voilà l'Innocence, voilà la Charité parfaite, dans laquelle habitera la Bonté immense, et voilà celle qui deviendra l'Epouse, la Mère et le Temple de Dieu. »

Et puis, ils descendent se joindre aux autres Anges par les degrés de l'Orient, se tenant auprès des deux premiers Anges, entre ces degrés et la porte du Chœur.

Alors le cinquième Ange chantera et dira :

> « O Maîtresse admirable, à la vue des Hommes, à la vue des Anges et en présence de Dieu, qui assez dignement te louera, qui, assez dignement t'invoquera, alors que tu es le seul exemple au Monde d'une créature sans tache, destinée à s'élever au Ciel, dans une immense gloire? »

Le sixième dira :

> « O admirable Maîtresse ! etc. »

Le septième Ange chantera et dira :

> « Salut, ô notre Maîtresse, Salut, réparation de la Nature humaine, Salut, divine Médiatrice de la Justice, dans laquelle se montre la Miséricorde de Dieu, puisque tu seras Vierge et Mère du Dieu-Homme, la Foi et le cœur des Humains. Certes, est admirable l'ascension d'une Vierge, mais plus admirable la sagesse de la Vierge et plus admirable la Descente de Dieu qui sera joie pour tous les Saints et tous ceux qui aiment Dieu, parce qu'avec elle, nous serons auprès de Dieu dans l'infinie succession des Siècles. »

Le huitième Ange dira ou chantera :

> « Salut Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec Toi, et plus avec Toi que dans le Ciel, il logera en Toi, tenant de Toi la chair. Il sera avec nous et avec tous ceux qui sont près de Toi, qui t'aiment, qui t'honorent; le Créateur sera avec Toi. O Créature et Dieu, O Servante et Epouse, O Epouse admirable, nous te bénissons, nous te louons, nous t'adorerons dans l'infinie succession des siècles. »

Le neuvième Ange Chérubin chantera en disant :

> « O amour inestimable, O tendresse immense, Charité infinie. »

Se désignant lui-même de la main et, ensuite, montrant Marie, il dira :

> «Voilà Celle à qui est destiné le prix de la Rédemption lui-même, le don de valeur infinie, le prix de la suprême Perfection. Celle-ci est la Vierge, l'humble Mère du Fils de Dieu, qui sera fécondée par le Saint-Esprit et sera nommée la servante élue et promise à Dieu le Père, pour l'Eternité. »

Au son des instruments, les neuf Anges, dans l'ordre où ils étaient en la Procession, attendent sur Terre, entre le *hourd* et la porte du Chœur. Anne, Mère de Marie, se lève et, debout, les instruments s'étant tus, elle élèvera ses deux mains vers le Ciel, avec le pain de la main gauche, et, d'une grosse voix, de femme avancée en âge, qu'elle dise :

« Réjouissez-vous, toutes les Femmes, parce que s'effacera notre honte, et vous tous, les Hommes, parce que le Dieu-Homme naîtra de Celle-ci (montrant Marie de la main et se tournant ensuite vers les Anges) et vous, tous les Anges, déchus, parce que vos sièges vous seront rendus. »

Ensuite, elle se tourne et dit à la ronde :

« O vous, vous toutes créatures, parce que par Celle-ci, vous serez illustres. »

Puis, les mains levées vers le Ciel et s'agenouillant, le visage tourné vers l'Orient, elle termine en disant :

« Réjouissons-nous donc, tous, et exaltons et louons en même temps, le Père, le Fils et le Saint-Esprit. »

Alors, elle se lève et embrassant Marie, elle se rassiéra, en son lieu, et les instruments se feront entendre en sourdine.

Se lève l'Eglise de son siège et, debout, regardant Marie, elle chantera à haute voix, disant :

« Que les cieux se réjouissent et la Terre exulte ! Voici qu'approche notre Rédemption, Voici qu'approche la réunion des Fils de Dieu (et, se désignant elle-même, et tenant le fruit d'or de la main droite, qu'elle dise) :

« Voici une mère nouvelle, pleine de la fécondité, non de la Loi, mais de la Grâce, non de la Crainte, mais de l'Amour, non de la Servitude, mais de la Bonté, parce que cette Vierge (désignant Marie), concevra et enfantera un Fils, qui délivrera son peuple de ses péchés; Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, comme au commencement, et maintenant et toujours, et dans les Siècles des Siècles (3). »

Et tous les Anges répondront *Amen*. Et Ecclesia restera assise en son Lieu, sur son siège, comme auparavant. Après une brève interruption des instruments, Synagogue, se levant en son Lieu, le visage incliné vers la gauche, se tournera de toutes parts avec tristesse et chantera, comme en pleurant, et disant :

« Qui ouvrira dans mes yeux, la fontaine de mes larmes pour que je pleure ma désolation. Voilà Celle (montrant Marie) par laquelle se vérifiera cette vérité : Lorsque viendra le Saint des Saints, votre onction n'aura plus cours. »

---

(3) C'est le *Gloria Patris* que nous récitons toujours.

Alors, viendront, tout à coup, Gabriel et Raphaël, et comme avec indignation, chasseront la Synagogue du *hourd*, par les degrés de l'Occident et elle, en les descendant, jettera son Etendard et les Tables de la Loi à droite et à gauche, dans la nef et qu'elle fuie pleurant et murmurant, hors de l'Eglise, et ne réapparaîtra plus. Gabriel et Raphaël ne descendent pas de ce *hourd*, mais retournent à leur lieu. Les instruments jouent un peu jusqu'à ce que le Peuple ait cessé de rire de l'expulsion de la Synagogue.

A nouveau, les instruments se font entendre et Michel montera sur le *hourd*, conduisant Lucifer qui semble s'avancer comme à regret et hurlant, puis Michel s'étant incliné vers Marie, se placera à la Tribune des Anges où ceux-ci chanteront, et Lucifer sera à côté de Michel, mais quand il passera devant Marie, il feint d'avoir peur et de trembler, se jettera la face contre terre. Michel le tire avec force au lieu dit, où les Anges diront leurs versets, le visage tourné vers Michel levant de la main droite, son glaive scintillant, tenant toujours de la gauche, la chaîne de Lucifer. Il dira à haute voix, en s'agenouillant :

> « Salut, haute Maîtresse, à qui obéissent les Cieux, la Terre, la Mer, les Abîmes, et toutes les Créatures; ordonne, et moi aussi j'obéirai. »

Et désignant Lucifer avec la pointe de son glaive, qu'il dise :

> « Voilà le révolté contre Dieu, le scandale des Anges, et l'ennemi de Nature Humaine. Tu as reçu de Dieu le pouvoir de le fouler, de le repousser et de le torturer au nom de Dieu tout Puissant. Il est soumis à ta Domination, livré à ta Volonté, enchaîné sous tes pieds. »

Alors, Michel place Lucifer ainsi lié et hurlant, sous les pieds de Marie qui le frappe avec les pieds, puis le repousse loin d'elle. Aussitôt, Michel, Gabriel et Raphaël le précipitent par les marches occidentales, vers la Terre et il n'apparaît plus dans le Jeu. Les instruments jouent. Michel se placera là où était Synagogue en regardant toujours Marie.

Après un court intervalle, Ecclesia se lève de son lieu et s'incline devant Marie et descend du *hourd* avec les Anges, et, après Ecclesia, descendront les deux Musiciens, en jouant de leurs instruments et, ensuite, après eux, descendent les deux Pucelles portant leur siège; Marie, avec son cierge en main, les suit, entre Gabriel et Raphaël, cependant la précédant d'un peu, en compagnie des autres Anges.

Descendent immédiatement après Joachim et Anne, derrière Marie, comme dirigeant le cortège vers le Maître-Autel où l'attend l'Evêque revêtu de la chasuble pour célébrer la

Messe, assisté du Diacre et du sous-Diacre, debouts, appuyés, l'un à droite, l'autre à gauche, le visage tourné vers Marie qui s'avance.

Lorsque Michel sera descendu du *hourd,* Marie et sa compagnie s'avancent entre deux rangs de lances, deux des Anges entonneront soudain le :

Veni Creator Spiritus.

Tous les Anges répondront : *Mentes tuorum visita,* tout le verset. Celui-ci terminé, les deux Anges entonneront : *Qui paraclitus,* etc. Et les autres répondront comme ci-dessus.

Tandis que le cortège se dirige lentement vers l'autel, l'Hymne s'achève. Lorsque Marie se trouvera devant l'Autel, les Anges se séparent en deux groupes, l'un à droite, l'autre à gauche de Marie, celle-ci restant sur la marche de l'Autel, en face de l'Evêque, entre Joachim et Anne, Gabriel et Raphaël restant au milieu derrière Marie, avec leurs baguettes, comme la protégeant, et les deux Pucelles, l'une à droite, l'autre à gauche. Joachim et Anne resteront debout. Ecclesia se place à l'angle droit de l'Autel, le visage tourné vers Marie ou vers l'Evêque. Ainsi fera aussi Michel, à l'angle gauche de l'Autel. L'hymne achevé, deux Anges chantres entonnent :

Emitte spiritum tuum et creabuntur.

et les autres de répondre :

Et renovabis faciem Terrae (4).

Alors, l'Evêque dira à haute voix : « Et tu renouvelleras la face de la Terre. »

> « Dieu qui a enseigné les cœurs des Fidèles par l'illumination du Saint-Esprit, accorde-nous de par ce Saint-Esprit, de connaître le vrai et de jouir toujours de sa consolation. »

Et depuis le moment où le *Veni Creator* a été entonné, les instruments ne joueront plus.

Il faut noter encore que, lorsque Marie sera parvenue, avec sa compagnie, devant l'Autel, et que les Anges se divisent en deux groupes, comme il a été dit, les robustes jeunes gens, porteurs de lances, font, sur deux rangs, un carré de leurs lances, à l'abri duquel Marie et sa compagnie échapperont à la presse, et les serviteurs armés ne toléreront pas que personne y entre, s'il n'est de la compagnie de Marie, afin que

---

(4) « Envoie ton souffle et ils seront recréés » (suite du *Veni Creator spiritus,* qu'entonnèrent aussi les prêtres, au témoignage de Joinville, quand, en 1248, sa nef quitta le Vieux Port de Marseille, en face de l'Abbaye de Saint Victor, pour cingler vers l'Orient).

le *Mystère de la Présentation de Marie* puisse être vu de tous, sans empêchement.

Maintenant, il convient de rappeler que cette *Présentation de Marie au Temple,* figurée en gestes, paroles, action et représentation, reproduit clairement la montée des Degrés du Temple et la Présentation de Marie, dont la vertu transparaît dans les chants à sa louange et les répons, comme le fondement de la Foi Catholique et la joie de notre Rédemption. Il est donc juste que cette *Présentation,* parmi l'allégresse des Anges et l'exaltation des dévôts de la Sainte Vierge, soit célébrée par les Fidèles.

Anne, la main gauche levée tenant un pain, et de la droite tenant le bras gauche de Marie, dit à haute voix :

> « Accepte, ô Seigneur, notre fruit, désigné par toi de toute Eternité, béni par toi, annoncé par ton Ange, miraculeusement conçue, glorieusement né, par toi gouverné, et par toi choisi comme habitacle élu. »

Alors, Joachim, debout, la main droite levée, tenant un vase de vin et de la main gauche, tenant le bras droit de Marie portant un cierge, dit à haute voix :

> « Béni soi le Seigneur Dieu d'Israël, qui nous a visités dans notre progéniture en préparant la Rédemption de son Peuple. Accueille, Seigneur, notre vœu, le fruit de notre stérilité, parce que tu as consolé notre vieillesse, toi qui mandas ton salut à Jacob. Viens vite et descends en elle pour que paraisse la fidélité de tes Prophètes et que le genre humain soit racheté de sa servitude par celle-ci. »

Ceci dit, Joachim et Anne, les têtes inclinées vers la Terre, prieront un moment, Marie restant debout. Ensuite, ils se redressent et conduisent Marie, tenant son cierge et sa colombe, vers l'Evêque, et la lui présenteront, en fléchissant les genoux. Alors, l'Evêque, à haute voix et tenant le rôle de Dieu-le-Père :

> « Viens, amie mienne, viens, colombe mienne, parce qu'aucune tache n'est en toi. Viens, élue du Liban de toute éternité, pour que je te reçoive comme Epouse (et mère) pour mon Fils chéri. »

L'Evêque la recevra dans ses bras et se tournant à droite, puis à gauche, lui fera embrasser l'Autel, et la posera à terre. Quant à Joachim et Anne, ils offriront sur l'Autel le pain et le vin, en baisant l'Autel, et poussant vers celui-ci Marie et les deux Pucelles, qui aussi, baiseront l'Autel, et ils en descendront avec les Anges. Alors, Gabriel et Raphaël, prenant Marie entre eux deux, la conduisent sur l'échafaud préparé entre l'Autel et les stalles de Chœur, du côté Nord, comme il a été dit plus haut. Les deux Pucelles y monteront

avec elle, sans que personne d'autre y puisse accéder, Gabriel et Raphaël restant debout, derrière elle, avec leurs baguettes levées, pour la garder.

Devant le petit prie-Dieu (*scabellum*) de Marie, sur lequel elle s appuie pour entendre la Messe, il y aura trois candélabres dans lesquels sont placés les cierges de Marie et des Pucelles, et, sur le prie-Dieu, il y aura un beau petit livre, dont Marie tournera les feuillets, comme si elle disait ses Heures, et de temps à autre, elle s'assiéra sur le grand coussin, tandis qu'auprès d'elle, les Pucelles seront assises sur un tapis. A l'Evangile, Marie se lèvera ainsi que les Pucelles, tenant leurs cierges en main et Marie se comportera à la Messe comme une grande, et avec dévotion, obéissant aux instructions de Gabriel et de Raphaël. La Messe commencée, Marie laissera s'envoler la colombe. Il faut noter que lorsque Marie sera sur cette petite estrade, Joachim, Anne, Ecclesia, Michel et les neuf Anges, les Musiciens jouant de leurs instruments, chacun à son rang, les Anges en premier, Ecclesia les Ménestrels, Joachim et Anne, Michel, se retireront, têtes inclinées, vers l'Evêque et l'Autel, et s'inclineront profondément vers Marie; ils se retirent ensuite processionnellement au son des instruments. Ils retourneront aux lieux où ils s'étaient habillés et y déposent leurs vêtements et ornements lesquels ornements sont tous soigneusement gardés pour la représentation de l'année suivante.

Les précédents s'étant retirés de la vue de l'Evêque et de Marie, l'Evêque entonne le *Confiteor* et les Chantres du Chœur commencent le *Gaudeamus*, l'Office de la Présentation, Marie restant sur son estrade, jusqu'à la fin de la Messe, le visage tourné vers l'Orient, et les Pucelles ainsi que les Anges regardant presque continuellement Marie. Et, s'il paraît possible de faire un bref sermon sur la solennité du jour, pendant la Messe et que le temps le permette, qu'on le fasse. Mais, parce que les Mystères ont été longs et dévotieux, ceci est laissé à la discrétion des Prêtres, sans que, cependant, soit à la Messe, soit après le repas, une telle solennité, consacrée à la Reine du Ciel, ne puisse manquer en aucune façon d'un sermon ou d'une prédication.

La Messe terminée, Marie avec ses Anges et les Pucelles, descend de son estrade et, baisant l'Autel, y fasse offrande de son cierge, et de même, les Pucelles. Aussitôt, s'approcheront les Ménestrels, qui se retireront, précédant Marie et jouant de leurs instruments. Ensuite, Marie, entre Gabriel et Raphaël, avec les Pucelles, et accompagnée d'une foule de dames nobles, jeunes filles surtout, et enfants des deux sexes, sera portée par quelques hommes de haute stature ou juchée sur un palefroi, vers la maison où a lieu le repas. Les Anges

seront aussi sur deux chevaux et Marie, entre eux, fera un petit tour par la Cité, si le temps est assez beau.

Au repas, que Marie, en costume, soit placée sur une plateforme surélevée et dans un trône royal, entourée, à sa table, par le plus de jeunes possible, Gabriel et Raphaël les servant en toute révérence.

Qui pourra servir la Vierge Marie avec le plus de ferveur et d'ardeur, et voudra répéter et proclamer ses louanges condignes qu'il me tende la main pour m'y aider, car il ne sera pas frustré de son mérite en vérité.

Qu'on veuille noter que les chants de louange à la Vierge transcrits ci-dessus, qui seront chantés par les Anges et les personnes ci-dessus décrites, sont les plus dévotieux, capables de tirer des larmes de dévotion aux fidèles qui entendent le latin. Si cela paraît convenable, et que notre très douce Marie puisse ainsi mieux inspirer de sa Grâce le cœur des Fidèles, ils pourront être traduits en langue vulgaire (5), et joués souvent avec l'accompagnement musical. Ils pourront même être développés semblablement en langue vulgaire. Je laisse ici à faire ou à ne pas faire à la discrétion des dévots qui liront pieusement cette présente Représentation de la Vierge Immaculée.

Comment cette solennité de la *Présentation de la Sainte Vierge Marie au Temple,* dont la lumière s'est récemment fait jour, de l'Orient à l'Occident, fut célébrée en Italie et devant la Curie romaine, l'épitre de présentation le dira à l'Occident, qui doit être lue avant le commencement de l'Office.

Je prie humblement celui qui, dévotieusement, lira cette lettre, d'intercéder pour une pauvre âme, auprès de l'Impératrice de l'Empyrée, dans laquelle tout mon espoir est ancré.

Amen.

J'ai suivi, pas à pas, le texte latin du pieux historiographe dont la piété et le culte qu'il porte à Notre Dame, a fait un dramaturge et metteur en scène plein d'imagination. Son *Livre de Conduite du Régisseur,* comme on dit aujourd'hui, précise dans la description du *plateau,* comme dans celle des mouvements, des gestes, de la mimique, des plus menus accessoires ainsi que des costumes, est un document qui permet de nous rendre compte des exigences scénologiques des

(5) Ceci témoigne d'une tendance curieuse à introduire dans l'Office la langue vulgaire, qui ne saurait être, en Avignon, au XIVe siècle, que le Provençal.

Acteurs, des Metteurs en Scène et des Spectateurs de la seconde moitié du XIVe siècle.

Il en est un autre que j'ai publié ailleurs (6) et qui, précisément, se rapporte à la même époque — dernier quart du XIVe siècle — et à la même ville, Avignon, au moment où elle était devenue la Cité des Papes et le Château-fort de la Chrétienté.

Là aussi, c'est sur la place publique cette fois et à l'occasion du *Mystère de la Passion,* un déploiement inouï de costumes, de décors, de toiles peintes et de tapisseries, devant une foule avide de ces premiers spectacles.

Mais, sur le texte, même sur la langue de celui-ci, aucun détail ne nous est parvenu et il faut se borner à des conjectures.

Ici, au contraire, sous la plume érudite et latine du Chancelier Philippe de Mézières, nous sommes initiés, non seulement à la Mise en Scène, décrite en son *hourd,* les degrés qui y conduisent et les sièges ou chaires qui le garnissent, comme par le pinceau d'un peintre, mais nous entendons les paroles, presque la musique et suivons pas à pas, le défilé des personnages et le déroulement de l'action.

Qu'elle est touchante et bien stylée la petite Marie de quatre ans, en robe virginale, aux cheveux blonds flottant sur les épaules, portant d'un main son cierge et serrant de l'autre, sur sa poitrine, sa colombe chérie, qu'elle ne laissera s'envoler qu'au moment de l'offrande; comme elle monte gracieusement les degrés du *hourd,* supposé Temple, identifié par le Grand Prêtre qui l'occupe, dont la Communauté Juive de la Cité des Papes, qui la protégeait, avait pu fournir le costume. On songe aux peintures des Primitifs de Villeneuve-en-Avignon.

Mignonnes aussi, les deux Pucelles compagnes et, éblouissants, les Anges aux ailes blanches, et aux baguettes dressées, dont ils protègent la petite Marie.

Combien vénérables ses vieux parents, Joachim, à barbe blanche, et Anne, déjà ancienne et de voix chevrotante.

Comme nous sommes au siècle du *Roman de la Rose,* les personnages allégoriques ne manquent point, que les Entretailleurs d'Images reproduiront plus tard, dans leurs sculptures, aux porches et aux trumeaux : Ecclesia, jeune et triomphante, portant le globe de la Domination Catholique ou universelle, et Synagogue, vieille et grognonne, avec ses Tables de la Loi; Lucifer, enchaîné, traîné par Michel l'Archange,

---

(6) *Etudes d'Histoire du Théâtre au Moyen-Age et à la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1956, in-8°, pp. 163-168.

foulé aux pieds par la petite Marie, est une figure grotesque et fait s'ébaudir la foule de même que Synagogue. Ils sont précipités du *hourd* et fuient à travers la nef, poursuivis par les rires et les huées.

La curiosité des Fidèles — qu'il vaut mieux appeler Spectateurs — est telle qu'il faut protéger les petites actrices enfantines contre leur indiscrétion, par de robustes jeunes gens, porteurs d'armures et tenant des lances, gardes d'honneur de la Vierge Marie.

Tout ce déploiement de personnages, cette mimique gracieuse ou forcenée, n'empêchait pas la Messe d'être célébrée par l'Evêque, et de se dérouler avec solennité dans l'enceinte du chœur, en présence de Marie, de ses souriantes Pucelles, de ses parents, Joachim et Ste Anne, des Anges, auxquels elle obéit. Ainsi, la prière, l'Offrande et la Communion sont indissolublement liées au spectacle dont elles sont comme la consécration.

Ah ! c'est beau le théâtre qui est une Foi, l'Acteur, même néophyte, qui est un initié, le Spectateur qui est un fidèle. Le Monde moderne retrouvera-t-il un jour cette unité ?

Le Chancelier de Charles V, Philippe de Mézières (1327-1405) ne devait pas en rester à cette première production théâtrale, car c'est à lui que l'on doit (nous le savons depuis peu) (7), la touchante *Histoire de Griselidis,* la femme fidèle à travers les plus dures épreuves que lui inflige son mari, le marquis de Saluces. Sans doute, la composant, pensa-t-il souvent à Celle qui fut aussi, quoique Vierge, Epouse et fidèle : *Ecce ancilla Domini Fiat mihi secundum verbum tuum et Verbum Caro factum est.*

Voici la servante du Seigneur, qu'il soit de moi selon la parole et le Verbe est incarné.

Gustave COHEN.



(7) Depuis la thèse de Elie Golenistcheff-Koutouzoff, *L'Histoire de Griselidis en France au XIVe et au XVe siècles*, Paris, 1933, in-8°.

LES ORIGINES DU THÉATRE BRÉSILIEN ET LES JÉSUITES

La ville de Sao Paulo, le plus grand centre industriel de l'Amérique du Sud, la capitale du café, a célébré brillamment, tout au cours de l'année 1954 et jusqu'au début de 1955, le IVe Centenaire de sa fondation (25 janvier 1554). A l'origine de la « villette », devenue rapidement une ville fameuse, une ville américaine à gratte-ciel, de plus de deux millions d'habitants, grâce à son climat, sa position géographique, la richesse de son sol, se place l'action des Jésuites portugais (l'ordre depuis peu fondé par Ignace de Loyola, 1540). L'un d'eux, le vénérable Père Joseph de Anchieta, a joué un rôle tout particulièrement brillant dans cette fondation.

Anchieta est, au surplus, fondateur du Théâtre brésilien. Né en 1534 à Ténériffe, mais formé à la science et à la vie religieuse par les Pères de la maison de Coïmbre, déjà la capitale intellectuelle du Portugal, il vint très tôt au Brésil, et, malgré une santé sans cesse défaillante, il y déploya une merveilleuse activité.

Très doué pour les langues, très vite il se rendit maître de l'idiome des indigènes, au point d'être en mesure de rédiger une grammaire de la « langue générale tupi-guarani » à l'usage de ses frères en religion; l'*Art de la grammaire de la langue la plus employée sur la côte du Brésil,* publié à Coïmbre en 1595, fait encore autorité parmi les spécialistes. En outre, il composa un dictionnaire de la même langue, et traduisit la doctrine chrétienne, un plus simple catéchisme, des « Dialogues « par demandes et réponses par lesquels les mystères de la foi sont expliqués.

Et, comme écrit un jésuite du début du XVIIe siècle, « *il était très bien entendu en quatre langues, Latine, Portugaise et Brésilienne, il se mit en devoir de faire des vers en toutes ces langues avec grande industrie. La chose réussit selon son désir, car il tourna en cantiques de dévotion les chansons*

malséantes que l'on chantait communément, et lui-même mit en jeu certaines chansons gaillardes qu'il avait composées, lesquelles furent si bien prises d'un chacun que, de jour et de nuit, les rues et les villages en retentissaient. Ce qui excitait tant les nôtres que les originaires à révérer pieusement et adorer Dieu » (P. Outreman).

C'est ce même souci d'édification qui fit du Père Joseph Anchieta un auteur dramatique, et le premier en date des auteurs dramatiques de la « Terre du Brésil ». La poésie jaillissait tout naturellement de son cœur. C'est ainsi que, prisonnier comme otage des Indiens tamoyos, cruels et anthropophages, menacé dans sa pureté, il composa, durant sa captivité, un long poème en l'honneur de la Vierge Marie. Privé de ce qu'il lui fallait pour écrire, il traçait ses vers sur le sable de la plage avant de les apprendre par cœur; ce poème a été conservé.

« *Joseph*, écrit son biographe français du XVIIe siècle, *non content de tout ce que nous venons de dire, entreprit encore de représenter quelque drame ou comédie, chose qui n'avait oncques été vue ni connue en ces quartiers. Nobrega (le provincial) désirait fort de corriger certains vices, lesquels s'étaient glissés ou plutôt enracinés ès cœur des anciens Chrétiens, par lesquels la révérence du divin service pouvait être amoindrie, voire auprès des Brésiliens. Il requit Joseph Anchieta qu'il voulut composer quelque action sur ce sujet et la représenter devant le peuple. Il la compose, l'on dresse un échaffaud à la découverte; l'on équippe la scène, les acteurs sont prêts à jouer leurs personnages. Et d'autant que la fable était composée de la sorte qu'entre les scènes et colloques portugais, l'on insérait plusieurs entre-jeux en langue brésilienne; le bruit de ceci fit que plusieurs tant originaires que Portugais vinrent de tous côtés de la Capitainerie pour la voir. On la représenterait en la ville de Saint Vincent.* »

C'est en effet, à Saint-Vincent, centre missionnaire près du petit port (alors) de Santos que Joseph de Anchieta, quoique encore simple novice, commença à exercer son apostolat. Sous son orientation se multiplièrent les processions et les pèlerinages. Les trompettes, les tambours, les étendards, les oriflammes qui voltigent dans les chemins décorés de rameaux et jonchés de fleurs, tendaient à frapper l'imagination des catéchumènes qu'il convient de traiter comme des enfants. Aussi bien, le frère Anchieta, à la demande de son supérieur et aussi parce qu'il est naturellement poète, composa-t-il pour l'instruction et l'édification de ses disciples les *autos sacramentaux* en leur langue, drames liturgiques

à la manière de Gil Vicente, le fondateur à la même époque du théâtre portugais, et de nos *mistères* du Moyen-Age. Les auteurs et les régisseurs « jésuites » ont sciemment porté sur des scènes improvisées, à l'aide de décors à effets, de costumes et de machines, tout ce que leur fondateur, avec une netteté propre à frapper les sens, avait essayé d'éveiller dans l'imagination de ses fils par l'usage de ses « Exercices spirituels ». Comme nos mistères, les drames d'Anchieta étaient une illustration simplifiée du dogme, un prolongement animé de la liturgie, un catéchisme pour âmes simples. Les chants en chœur, les ballets même n'étaient pas absents, avec accompagnement de flûtes, de tambourins ou même du *maraca* des *pagés* (devins). Plusieurs de ces *autos* d'Anchieta ont été conservés par fragments et publiés; d'autres sont encore inédits dans les archives romaines de la Compagnie de Jésus.

L'une de ces œuvres publiée est intitulée : *Le Jour de l'Assomption,* et fut représentée à Saint-Vincent; elle ressemble à un de nos « Miracles de Notre Dame ». Grâce à l'intervention de la Vierge Marie, tout finit pour le mieux : le pécheur est sauvé en fin de comptes, le démon est chassé et ridiculisé.

Un chroniqueur raconte qu'un jour, à Saint-Vincent, un gros nuage noir menaçait la représentation qui se déroulait sous le porche de l'église. Les prières d'Anchieta obtinrent un délai de Celui qui commande à la pluie et aux éclairs; ce n'est qu'à la fin du spectacle que l'orage éclata et que le nuage creva en pluie diluvienne.

Le fragment le plus long et le plus complet qui ait subsisté d'Anchieta est un « drame sacré » en plusieurs actes (une partie du second acte seule est connue), intitulée : *Jésus à la fête de Saint Laurent,* et dont le personnage principal est Saint Sébastien, patron de la cité naissante de Rio de Janeiro. Il a pour sujet, précisément, la fondation du village de Rio de Janeiro, à laquelle s'opposent les démons. Des chefs indiens, Guaixara, Ambiré, Saravaja se mêlent à l'action fort dramatique, qui durait pour le moins trois heures d'affilée.

D'autres jésuites que le Père Anchieta ont collaboré à la fondation du théâtre « brésilien ». Le Père Cardim raconte, dans la narration de ses voyages à travers le Brésil de 1583 à 1590, qu'en 1575, ses frères en religion firent représenter à Pernambouc le drame du riche avare et du pauvre Lazare, et que la représentation de ce drame frappa tellement l'auditoire que nombre de riches se décidèrent aussitôt à de généreuses aumônes. En 1583, c'est, composé par les mêmes, une *Pastorale* en trois langues, portugais, tupi, espagnol; puis, un peu plus tard, une représentation du mystère des onze mille

vierges, qui eut lieu à l'occasion d'une procession. Les vierges se promenaient sur le pont d'un vaisseau pavoisé (onze mille?), au son des canons, avec accompagnement de danses et autres « *inventions dévotes et curieuses* »; sur quoi une nuée descendit du ciel et les Anges enlevèrent les vierges, etc. Le Père Cardim cite encore la représentation d'un dialogue sur chaque mot de l'*Ave Maria*, avec, ainsi, participation intime du public à l'action : le vrai théâtre.

Telles sont les origines du théâtre sur la terre découverte au début du XVIe siècle par l'amiral portugais Alvares Cabral. Les jésuites non seulement sont à l'origine du théâtre au Brésil, mais ils ont joué un rôle décisif dans la formation de la culture intellectuelle du pays. Ils ont contribué efficacement à l'organisation administrative, à l'expulsion des « étrangers », à la fondation des villages et des villes. Ils ont été les chroniqueurs des événements fondamentaux. Ils ont donné l'élan aux études de linguistique indigène. En un mot, ils sont les véritables pères de la nationalité brésilienne.

Georges RAEDERS.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

— Afranio PEIXOTO : *Primeiras letras*, Rio, 1923.

— M. de L. de PAULA MARTINE : *Anchieta*, Sao Paulo, s. d.
Mlle Paula Martin, docteur de la Faculté des Lettres de Sao Paulo, a publié comme thèse une « Contribution à l'étude du théâtre tupi d'Anchieta » (Bull. de la Fac. de Philosophie, Sciences et Lettres de l'Univ. de Sao Paulo,, XXIV, 1941).

— José Carlos de MACEDO JOARES, de l'Académie brésilienne de Lettres : *O teatro jesuitico*, « Estado de Sao Paulo », 7 et 8 juillet 1954.

— Georges RAEDERS : *L'œuvre des Jésuites portugais au Brésil d'après les livres français du XVIe et XVIIe siècles.*

— Georges RAEDERS : *Un saint au pays des sauvages nus, féroces et anthropophages* (Anchieta). Paris (sous presse).



QUELQUES SPECTACLES D'AMATEURS

parmi les prisonniers de guerre français en Espagne et en Angleterre pendant la guerre d'Espagne

En France le théâtre est depuis longtemps non seulement une distraction mais presque une partie indispensable de la vie. A coup sûr il faudrait une puissance plus forte que la guerre pour étouffer, même momentanément, cette passion, ainsi qu'on le voit en parcourant les mémoires rédigés par les vétérans de Napoléon. Ceux qui combattaient en Espagne témoignent d'un intérêt vif et critique pour le théâtre de leurs victimes et, loin de se contenter d'un rôle passif lorsqu'ils se trouvaient privés des représentations professionnelles de France, ils passaient une bonne partie de leurs loisirs à répéter des spectacles d'amateurs.

Le général Wellington n'appréciait guère les talents français; car ses efforts pour empêcher la fraternisation de son armée avec celle de l'ennemi étaient sans cesse ruinés par des officiers français qui invitaient les Anglais à assister à des représentations théâtrales et à des concerts. Les militaires britanniques payaient de retour, paraît-il, en offrant des divertissements bien anglais — parties de chasse, matches de football et courses de chevaux (1). Les autobiographies françaises enregistrent l'un de ces intermèdes frivoles pendant les combats — la représentation de *La mort de César*, donnée à Daroca, devant une salle comble, par des acteurs, habillés à l'antique, prêts à sauter à cheval à tout instant si l'on sonnait l'appel aux armes (2). En pareille circonstance une sortie française aurait vaincu, sans aucun doute, l'ennemi par le seul étonnement. Si de tels récits avaient besoin d'être étayes, maints soldats britanniques racontent que des accessoires théâtraux se trouvaient parmi les débris de provisions,

(1) Bryant, A. : *The Years of Victory*, 1802-1812, London, 1914, p. 405.
(2) Gonneville, A.O.H. de : *Souvenirs militaires...*, Paris, 1875, ch. 7, p. 191.

de munitions, de bijoux et de vaisselle qui jonchaient la route de Pamplone derrière l'armée française en retraite (3).

Les acteurs amateurs qui avaient abandonné ces accessoires pendant leur fuite disposaient au moins de la santé et de la liberté, quelles que fussent les limitations imposées à leurs représentations. La maladie et la captivité pourtant n'arrivèrent point à réprimer le courage français et les mémoires témoignent qu'un groupe de prisonniers ne manquait jamais d'improviser un théâtre à chaque étape de son voyage malheureux des pontons de Cadix à l'île mal famée de Cabrera et de là à la forteresse de Portchester en Angleterre.

Les lecteurs qui parcourent les mémoires français de cette époque rencontrent d'abord cette troupe intrépide au port de Cadix dans un état tel qu'il eût dû interdire toute manifestation artistique (4). Les vivres quotidiens consistaient, théoriquement, en un quignon de pain et une assiettée de fèves ou de riz, mais souvent il n'y avait pas de distribution d'eau ou de nourriture. La famine et la soif n'étaient pas les seules calamités. Les maladies infectieuses décimaient les prisonniers entassés et l'on décrit l'horrible état des victimes, étendues sur le sol, faméliques et couvertes de vermine. Et pourtant, la maladie même qui venait mettre un comble à leurs souffrances ne pouvait faire cesser les représentations dramatiques. Un ancien membre du corps sanitaire, utilisant habilement ses dons de médecin et de comédien pour feindre la maladie et obtenir ainsi toute la ration qui lui revenait, raconte qu'il remplit le rôle de Dandin dans une représentation des *Plaideurs* donnée par les malades à l'hôpital.

Après une évasion manquée il fut détenu sur un ponton réservé aux officiers. Ici la musique et la répétition des pièces de théâtre jouaient un rôle bien important dans la routine journalière. Parfois ces deux passe-temps s'alliaient dans un même divertissement, car les amateurs innombrables de musique, qui remplissaient tous les jours l'air d'une affreuse cacophonie, étudiant les morceaux les plus divers sur des instruments non moins divers, se réunissaient pour former d'abord des groupes de musique de chambre et ensuite un orchestre. Celui-ci, dirigé par M. Perret, chef de musique à la quatrième légion, servait quelquefois pour accompagner des extraits d'opéra, tels que le finale du *Mariage de Figaro*. Le fait que tous les rôles devaient être joués par une troupe entièrement masculine ne semble pas avoir créé de grandes

---

(3) Bryant, A. : *The Age of Elegance*, London, 1950, pp. 66-67.
(4) Pour la description des spectacles à Cadix voir Blaze, H. : *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années* 1808 *à* 1814, Paris, 1828, vol. 1, pp. 155-254.

difficultés, et Blaze cite le nom d'un certain Beaufranchet qui était une *prima donna* inestimable. Le ballet même trouvait sa place au répertoire, car un ancien danseur de l'Opéra à Paris avait eu l'obligeance de se faire prendre et envoyer à Cadix.

Cette abondance de talent musical était égalée par les dons pour la comédie que possédait un groupe de jeunes officiers de la Garde, dont les représentations données dans un théâtre assez bien improvisé, étaient souvent supérieures, dit-on, à celles des troupes professionnelles qui parcouraient les provinces françaises. Par malheur Blaze est le seul survivant qui parle longuement des spectacles donnés sur les pontons de Cadix et, surtout intéressé par la musique, il ne cite qu'une seule des comédies représentées. Un prisonnier, trouvant que sa femme commençait à l'agacer, la mit en loterie et un dramaturge amateur, officier de la Garde Parisienne, tira de cet incident un vaudeville spirituel. *La Femme en loterie* était acclamée par des spectateurs enthousiastes.

De tels divertissements ne firent pas oublier à Blaze la liberté. Il réussit enfin à s'évader et à passer sur le continent avant le transfert des habitants des pontons dans l'île de Cabrera, Belsen de la Guerre d'Espagne. Abandonnés sur ce rocher aride et souvent privés d'eau fraîche et même de vivres, les prisonniers français firent preuve de beaucoup d'ingéniosité pour assurer leur subsistance et se procurer les plaisirs de la civilisation (5). Une fois les habitations improvisées, les officiers qui formaient le conseil se réunirent avec quelques médecins et quelques lanciers pour mettre au point un projet de construction d'un théâtre. Si grand était leur enthousiasme qu'ils étaient prêts à sacrifier une partie de leur pitoyable ration de pain pour payer les architectes et les maçons.

On choisit un terrain près de la chapelle et avec de la terre et des pierres un « plateau » fut élevé, il avait quelque quatre mètres de haut et vingt-cinq de large. Aucun théâtre parisien n'aurait pu avoir de toile de fond ou de coulisses plus charmantes : elles étaient constituées par un treillis de branches entrelacées de feuillage et de bruyère, des guirlandes de verdure formaient un dais au-dessus.

Dans ce cadre agreste (pareil à celui de la Forêt d'Arden shakespearienne, si l'on oublie la misère des acteurs), la troupe donna sa première représentation le huit septembre 1808, avec : *Monsieur Vautour, Le désespoir de Jocrisse* et

(5) Ces renseignements sur les spectacles à Cabrera et à Portchester sont tirés de l'œuvre de L.-F. Gille : *Les prisonniers de Cabrera. Mémoires d'un conscrit de 1808 recueillis et publiés par Philippe Gille*, 3e édition, Paris 1892, pp. 159-218 et 265-271.

Le billet de logement. Les prisonniers avaient rédigé de mémoire le dialogue et, comme il arrive souvent dans des sociétés éloignées de leur milieu normal, ils y avaient ajouté des distiques ayant rapport à leur situation actuelle. La première prit fin aux applaudissements tumultueux des spectateurs qui se dispersèrent, nous dit-on, en fredonnant des fragments des airs qu'ils avaient entendus et ce qui rappelait à Gille le public parisien sortant du Vaudeville.

A l'approche de l'hiver, des rafales de pluie et des coups de vent qui éteignaient les lumières dispersaient souvent acteurs et spectateurs jusqu'au jour où l'on trouva moyen de triompher des éléments. Dans la côte rocailleuse qui menait au château on découvrit un réservoir assez vaste pour contenir la troupe et l'assistance. Avec une énergie et une habileté qui étonnent si l'on considère leur faiblesse physique, les prisonniers-comédiens se mirent à adapter ce lieu pour leurs représentations.

On creusa une entrée dans l'une des faces du rocher et bâtit tout le long de la citerne une estrade faite de mottes de terre qu'on y avait fait transporter et qu'un mur haut de deux pieds et demi soutenait. Des roseaux, des lambeaux de tente, égayés avec des couleurs apportées de Palma et payés encore sans doute avec une partie des vivres, servaient à décorer la salle et le huit novembre s'éleva pour la première fois un rideau dont la devise était l'épitomé de la vaillance et de la persévérance qui avait rendu possible cette nouvelle « première » : « *Obliviscitur ridendo malum* ».

Les acteurs aussi bien que les spectateurs apportent leur tribut d'éloges à l'efficacité de ces représentations pour bercer, endormir leur mal et les transporter en imagination dans leur pays natal pour quelques heures trop brèves. Ce groupe n'était pas le seul à se rendre compte de la puissance de la comédie pour rendre plus supportable la captivité. Muté en Angleterre, Gille trouva un théâtre déjà florissant dans sa nouvelle prison. La curiosité avec laquelle les nouveaux venus et les acteurs du château de Porchester (château qui s'élevait sur la côte près de Portsmouth) se toisèrent, était réciproque car, si ceux-là se demandaient s'ils auraient leur part dans la distribution, ceux-ci trouvaient difficile de remplir les rôles féminins.

Les premières démarches faites sur un mode quelque peu risible, l'ancienne vedette de Cabrera fit son début anglais dans *La Femme à deux maris*. « *Aussi, reçut-elle les compliments d'usage avec la modestie accoutumée* », affirme Gille. « *La jeune première même, que ces débuts venaient de faire descendre aux emplois de confidente, lui prodigua les éloges les plus délicats* ».

Gille lui-même ne trouva pas d'abord l'occasion de montrer ses dons de comédien, il se voyait réduit à façonner des fleurs artificielles pour les décors, emploi qui lui permettait de loger au théâtre même. Les conditions ici étaient bien différentes de celles de Cabrera, au lieu d'avoir à construire eux-mêmes un bâtiment, les acteurs n'avaient qu'à adapter celui que mettait à leur service l'amiral Patterson, gouverneur de la prison à cette époque. Néanmoins beaucoup d'ingéniosité leur était demandée, car les deux salles offertes à eux formaient la partie la plus lugubre de toute la prison et étaient si malsaines que depuis longtemps on n'y avait pu loger des prisonniers car, pendant la guerre précédente, tous leurs habitants avaient contracté des maladies mortelles.

En plus des deux salles, le gouverneur bienveillant avait donné du bois pour faire construire le théâtre. On chargea de cette tâche un certain Carré qui avait été fait prisonnier à Baylen avec Gille et qui allait plus tard être régisseur en chef au théâtre Feydeau. Gille décrit avec enthousiasme l'habileté et la diligence dont ce dernier fit preuve en faisant bâtir un rang de loges pour recevoir trois cents spectateurs et en improvisant des machines si compliquées que les changements de décor les plus spectaculaires étaient permis à la troupe. En bref, sous la conduite de Carré le cachot le plus sombre se transforma, sous les yeux de notre commentateur, en un palais féerique. Le théâtre même occupait la salle principale et l'autre servait à loger tous ceux qui y travaillaient.

En Angleterre, à cette époque, la richesse des autorités égalait leur bienveillance, et le talent du régisseur ne se trouvait jamais borné par un manque de fonds. Désireux de révéler son génie dans toute son étendue, il composa une pantomime-féerie dialoguée, dont l'action se passait en Arabie, prétexte à des costumes et à un décor exotique alors à la mode. Ces attraits, plus deux ou trois apothéoses, une scène de rêve et plusieurs changements de décor effectués « à vue », enchantaient les spectateurs et le théâtre de garnison acquit une popularité qui faillit entraîner sa ruine.

Un commandant anglais qui s'intéressait vivement à la destinée de la troupe, envoya son régiment assister, par groupes, à la nouvelle pantomime, entreprise dont le trésorier se réjouit, puisque chaque soldat paya un shilling. Par malheur, l'enthousiasme du commandant lui fit dépasser les bornes de la bienséance et il publia dans les journaux un article qui loua les représentations des prisonniers français et défia le directeur du théâtre principal de Portsmouth d'y assister pour apprendre comment il fallait mettre une pièce en scène. Le directeur releva le défi et, paraissant impressionné, offrit à Carré ses félicitations chaleureuses. Peu de

temps après, cependant, une autorité supérieure à celle du gouverneur ordonna la clôture du théâtre. Les Français ne doutèrent point d'où était partie la force motrice qui avait provoqué cet ordre.

Une fois de plus l'amiral Patterson mit en œuvre toute son influence en leur faveur et on donna la permission de reprendre les spectacles à condition qu'aucun spectateur de l'extérieur n'y fût admis. Cet événement, quelque flatteur qu'il fût pour le talent de la troupe française, nuisit beaucoup à ses finances. Néanmoins les répétitions recommencèrent et on peignit à nouveau les loges et le rideau. Libéré de son souci de plaire à des spectateurs anglais, Carré choisit pour le rideau une vue de Paris telle qu'on la voit du coin de la Place Dauphine sur le Pont Neuf. Au premier plan des yeux avides de tout ce qui rappelait la France voyaient le Café de Paris à la pointe de l'île et au-delà le pont des Arts, le pont Royal et celui de la Concorde. Côté jardin on avait peint la colonnade du Louvre et côté cour les jardins des Tuileries et le palais (où flottait le drapeau national), l'Hôtel des Monnaies, les Quatre Nations et les édifices principaux du Quai Voltaire. « *On peut juger d'après ce détail* », fait observer Gille, « *de l'impression que dut produire à la réouverture, sur un public composé de Français dont beaucoup de Parisiens, la vue d'un tableau qui leur rappelait les plus doux souvenirs; il fut salué par de nombreux applaudissements, qui rejaillirent sur l'artiste qui leur avait, par son talent, procuré une aussi agréable surprise* ».

Gille lui-même avait sujet à se réjouir de la clôture temporaire du théâtre, l'un des acteurs ayant trouvé un autre emploi dans la prison, on l'engagea pour le remplacer, il fit son début dans un prologue comme compère placé parmi les spectateurs. Plus tard il remplit le rôle de « jeune premier » dans des mélodrames et des vaudevilles.

Comme sur les pontons de Cadix et à Cabrera, on reconstituait de mémoire des pièces et même de grands opéras, mais, en outre, le théâtre de Portchester était en contact avec le théâtre Feydeau et obtenait des exemplaires des comédies parisiennes à la mode. La troupe consacrait tant de soins à la mise en scène que, selon Gille, on ne voyait nulle part de plus beaux costumes. Même dans les « *mélodrames féeries à grand spectacle* » on ne supprimait aucun des effets scéniques les plus merveilleux; dans une représentation du *Petit Poucet*, par exemple, le régisseur n'omit pas même la transformation de costume qui s'effectua aux yeux des spectateurs.

Ici comme ailleurs les prisonniers musiciens se joignaient aux acteurs, un ancien élève du Conservatoire, Corret, dirigeait l'orchestre, tout en étant lui-même soliste de cor, il com-

posa la musique de beaucoup de mélodrames. Un certain Gourdet, premier violon, possédait également des dons de compositeur et lorsqu'on décida que les exemplaires de deux opéras, *Les deux journées de Françoise de Foix* et *Pierre le Grand*, étaient trop chers pour la troupe, il composa sur les livrets des partitions nouvelles.

Il serait vain de penser que la plupart des soldats français faits prisonniers pendant la guerre d'Espagne passaient leur captivité à improviser des maquillages ou des accessoires de théâtre; ceux-là même qui s'occupaient des représentations théâtrales accordaient de l'énergie à d'autres projets, surtout à d'inlassables tentatives d'évasion. Néanmoins un officier anglais raconte qu'une dizaine de minutes après avoir été pris à Arroyo de Molinos un Français qui avait des marionnettes cachées derrière son manteau divertissait déjà ses compagnons avec une espèce de représentation dramatique, et les récits semblent témoigner qu'aucune communauté de prisonniers n'était longtemps sans bâtir un théâtre, quelles que fussent l'énergie et l'habileté que nécessitait sa construction. Et, si l'on considère l'orgueil blessé du directeur du théâtre anglais de Portsmouth, tout porte à croire que les résultats artistiques ne démentaient pas en général le renom de la France dans le domaine dramatique.

Margaret A. WILLIAMS.



LES FRÈRES MAFFEY

En réponse à une communication sur les représentations données à Londres par MM. Maffey en 1818-19 (R.H.T., 1956, IV), M. Tristan Rémy a aimablement attiré mon attention sur les documents suivants (1) :

23 *juin* 1837.

Monsieur le Ministre,

Après avoir parcouru la France et une partie de l'étranger,

Exerçant la modeste industrie qui avait procuré une honorable existence à nos pères, nous revinmes à Paris, mon frère et moi. C'était en 1820. Nous nous établimes sur le Boulevard du Temple dans une petite salle à laquelle nous donnames le nom de théâtre du petit lazzari. Notre genre était absolument sur une échelle moins vaste, celui du ci-devant Lazzari, notre voisin.

Nous fimes auprès de l'autorité les déclarations nécessaires; une autorisation verbale nous fut accordée et nous suffit jusqu'en 1822.

A cette époque par suite d'un arrêté de la préfecture de police, nous fumes invités à nous munir d'une autorisation imprimée. Nous nous sommes empressés d'obéir et ensuite de faire viser notre autorisation par le commissaire de police du quartier.

Dans le courant de l'année 1824, Mr Bertrand, le directeur du théâtre des Funambules, acheta le terrain sur lequel notre petite salle avait été construite. Ne trouvant pas d'emplacement convenable à notre exploitation nous nous embarquames pour l'Angleterre : le même motif nous empécha pendant plusieurs années de revenir nous fixer à Paris.

Enfin nous avons trouver un local sur le boulevard du Temple. Notre premier soin, Monsieur le Ministre à été de nous conformer aux réglements administratifs en vigueur.

Nous avons adréssé à Votre Excellence une pétition dans laquelle nous lui demandons l'autorisation de continuer à nous servir de la permission accordée en 1822, permission que nous soumettons en même temps à votre examen.

Il nous fut répondu que notre affaire était du ressort de la Préfecture de Police, ç'éttait auprès d'elle que nous devions nous pourvoir. Nous nous hatames de déférer à cette invitation.

Mais les bureaux de la Préfecture de Police nous renvoyérent à ceux de votre Ministére.

Pendant que nous voyagions des uns aux autres, Monsieur le Ministre, demandant une réponse favorable, le dossier qui contenait et nos premières demandes à votre Excellence et l'autorisation de 1822, et quelques autres pièces et certificats, a été égaré. Impossible de le retrouver.

C'est dans cette situation et après avoir pris la liberté d'exposer les faits précédents à Votre Excellence que nous la prions instamment de vouloir bien renouveler l'autorisation de 1822 que nous ne pouvons aujourd'hui présenter à sa bienveillance.

Le genre que nous exploitons depuis cinquante ans de père en fils

---

(1) Documents réunis par T. R. au cours de ses recherches sur l'histoire du cirque.
Archives Nationales F 21 1159

est simplement un spectacle de fantoccini; et de points de vue mécaniques à l'instar de Pierre.

Nous avons fait beaucoup de dépenses pour venir nous établir à Paris, pour y monter de nouveau nos tableaux.

Nous espérons que ces motifs autant que nos antécédents qui ont toujours été honorables, nous vaudront la bienveillance de Votre Excellence.

Nous sommes avec respect
Monsieur le Ministre,
de Votre Excellence, les très humbles et très obéissants serviteurs.

Maffey frères
artistes mécaniciens
boulevard du Temple No 84

8 Mars 1840.

Félix Maffey, après deux ans et demi d'expérience et pour donner plus d'agrément à son établissement, demande qu'on l'autorise à présenter des physiciens, des jongleurs et tous autres spectacles de curiosités qui n'ont plus de salle spéciale à Paris.

C'est Déchaux, le beau-frère de Maffey qui écrit du 84 boulevard du Temple, mais il donne son adresse. Il habite alors N° 1, rue de Puteaux, aux Batignolles (alors commune limitrophe de Paris).

21 Avril 1840.

Réponse négative du Ministre qui répond directement à Maffey.

29 Avril 1840.

Déchaux récidive auprès du Ministre. Il sollicite pour Maffey, son beau-frère l'autorisation permanente d'avoir une salle destinée à recevoir tous les spectacles de curiosités arrivés à Paris et servant d'annexes ou de complément au Spectacle Pittoresque et Mécanique qu'il exploite déjà.

25 Mai 1840.

Le Ministre invite le Préfet de Police à lui donner son opinion sur l'objet de la demande et quelques détails sur le nouveau genre de spectacle projeté.

9 Juillet 1840.

Réponse du Préfet de Police.

La salle du Sr Maffey peut contenir environ 250 spectateurs. Celui des frères qui était propriétaire des marionnettes s'est séparé du pétitionnaire à qui il ne reste plus que le spectacle de points de vue, insuffisant pour attirer le public et couvrir ses frais; le nouveau spectacle qu'il désire ajouter se composerait d'expériences et de tours de physique pour remplacer les marionnettes. Il est le seul du boulevard du Temple où l'on puisse mener les enfants depuis que le théâtre des Acrobates et le Petit-Lazzari ont abandonné leur ancien genre pour le drame et le vaudeville.

Pas d'objection de sa part à autoriser.

30 Juin 1840.

Sur l'Etat des spectacles de curiosités (dressé en date du 25 juillet 1842) on lit :

Maffey, BD du Temple No 84, Spectacle Mécanique; Autorisation du 30 Juin 1840.

1er Juillet 1840.

D'accord avec le Préfet, la demande de Maffey étant dans les attributions de la Préfecture le Ministre lui renvoie le dossier avec les pièces de la première concession.

14 Septembre 1841.

Roux Dorsay (Ancien directeur du Théâtre de Mme Saqui) se voit refuser l'autorisation de faire jouer dans la salle de Maffey des pantomimes dialoguées et des scènes de vaudevilles, genre de spectacles pour les enfants.

Avril 1845.

Décès de Maffey, propriétaire du petit spectacle mécanique.

31 *Décembre* 1822.

Aujourd'hui 31 *Décembre* 1822 *a été baptisée en cette église Julie Hortense, née le* 27 *du courant à* 4 *heures du matin, fille de Félix François Benoit Maffey, artiste méchanicien, demeurant Boulevard du Temple no* 58, *et de Henriette Sophie Cramer, son épouse légitime.*
Le parrain Janvier Romanine (2), *artiste équilibriste, dt* (3) *Hotel de Hambourg, rue du Faubourg du Temple. La marraine Jeanne Julie Hortense Tusteh Femme Maffey, tante de l'enfant, artiste dt boulevard du Temple, No* 58. *Lesquels ont signé avec le père et nous*

p. B. MAFFEY
ROMANINI
TURTET *I. MAFFEY*

Registres des Baptêmes de Ste Elisabeth du Temple.

On peut donc résumer ainsi la carrière des Maffey :

1787 : Fondation d'un théâtre de marionnettes par Maffey père.

1820 : Le théâtre du petit Lazzari est installé 58, bd du Temple par les deux frères Maffey, fils du précédent.

1824 : Les Maffey partent pour une tournée en Angleterre. Leur salle est transformée en théâtre.

1837 : Les Maffey ouvrent un nouveau théâtre 84, bd du Temple.

1840 : Les associés se séparent. L'un des frères garde les marionnettes. Félix Maffey qui présentait un spectacle pittoresque et mécanique y adjoint des numéros de cirque.

1845 : Mort de Félix Maffey.

Robert Speaight.

---

(2) En vérité ROMANINI, danseur de corde.
(3) Dt = demeurant.

EXPOSITIONS

LES ARTS ET TRADITIONS DU CIRQUE

Musée des Arts et Traditions Populaires
(Novembre 1956 - Avril 1957)

L'exposition des Arts et Traditions du Cirque organisée par M. G.-H. Rivière, au Palais de Chaillot, fut la première présentation d'ensemble d'un spectacle dont l'histoire est encore dans l'enfance. Les Arts de la Force, de l'Adresse et de l'Agilité, qu'on appelle aujourd'hui les Arts du Cirque, comptaient encore au XIX[e] siècle parmi les spectacles de Curiosités, nommés maintenant Variétés. Il s'agissait pour les organisateurs de l'exposition de réunir les documents jalonnant le développement des métiers et des techniques des artistes « d'agilité » depuis les saltimbanques des places publiques jusqu'aux amuseurs de la piste des cirques modernes.

⁂

Dès l'entrée de l'exposition une vitrine *Prestige du Cirque* constituait une synthèse et mettait le visiteur d'emblée dans le climat du « merveilleux » sinon du mystère que les amateurs de cirque persistent à ne vouloir trouver que dans la piste.

Nous ne discuterons pas de l'ordre de préséance donné à chaque spécialité des spectacles de curiosités. Si trop de systématisation nuit parfois, les organisateurs ont su tout en respectant les grandes lignes de développement des acrobaties spectaculaires éviter l'écueil d'un schématisme conventionnel. Pour un théoricien du cirque et même pour un historien, le classement des salles ne répond pas, sans doute, à l'évolution générale du cirque et de son spectacle, mais l'exposition destinée au grand public n'avait pour but que de faire connaître et apprécier des formes de divertissements qui ont des origines populaires.

La salle I heureusement baptisée *Préhistoire du cirque* correspondait à l'époque des « banquistes », amuseurs publics, baladins de tout genre qui allaient *à pied* de ville en ville n'ayant pour tout bagage que ce qu'ils pouvaient porter, c'est-à-dire le strict nécessaire, quelquefois rien quand ils étaient sauteurs ou équilibristes, ou pas grand-chose, des gobelets et des boules de sureau quand ils étaient jongleurs et illusionnistes; une corde et deux croisillons quand ils étaient danseurs de corde. Cette salle réunissait à la fois des vases anciens, des statuettes grecques et près de nous des gravures sur bois et des lithographies représentant les grandes troupes d'équilibristes qui, dès le XVIII[e] siècle, circulent dans l'Europe méridionale et donnent des représentations sur les places publiques. Ce sont les Nicoletti; les Castellani, exécutant des pyramides d'une vingtaine de personnes à Venise dont F. Guardi s'inspira pour : *Le Doge assistant aux Fêtes du Jeudi gras*, prêté pour cette exposition par le Musée du Louvre; les exercices des *Enfants du Sieur Legagneur* (équilibres à terre), ceux de l'*Incomparable Colpi* (équilibres en force), de *Nicoloni Grimaldi*, etc.

Dans la section suivante *Histoire*, des documents sont mêlés qui appartiennent encore à la *Préhistoire*, époque où le cirque-établissement tel que nous le connaissons n'existe pas encore. Ainsi les *Exer-*



Guerra. Jeux Romains *(Coll. Paul-Victor Fratellini)*

(Cliché Musée National des Arts et Traditions Populaires)



Exercices de Franconi *(Musée Carnavalet)*

(Cliché Musée National des Arts et Traditions Populaires)

cices sur la Corde de Margarita Tomasi, et ceux, à peu près les mêmes de *La Prussienne* où se donnaient-ils? Probablement sur les places publiques ou dans les loges des Foires qu'une belle gravure de Hoggarth (1733) rappelle opportunément. Que le passage de cette *préhistoire* à cette *histoire* des acrobaties spectaculaires ne puisse être déterminé exactement, la chronologie n'entrant pas là en ligne de compte, il aurait été préférable de continuer cette salle par les documents relatifs aux danseurs de corde qui continuent Margarita Tomasi et la Prussienne, tels que les frères Ravel, la Malaga, Mme Saqui, etc., jusques et y compris les funambules à grande hauteur, comme les Blondin au XIXe siècle et Djelmako, les Wallendas, les Triska, les Compagnons du Ciel, les Camilla Meyer, etc., qui travaillent encore aujourd'hui sur les places publiques ou dans les parcs d'attraction, troupes qu'on retrouve — quand on les trouve — disséminées dans les autres salles.

A notre avis, l'*Histoire* commence avec la construction des manèges et des amphithéâtres. L'exposition présente de nombreuses affiches-programmes d'un grand intérêt historique, celles de l'Amphithéâtre anglais, fondé à Paris par Philip Astley (l'une de 1787 est « perdue » dans la section *La Profession, l'Entreprise*) celles de l'Amphithéâtre du Faubourg du Temple (le même que le précédent sous la direction Franconi) celles du Cirque Olympique. A côté des portraits d'Antonio Franconi peint à l'huile et prêté par un des descendants des Franconi, de Louis Dejean fondateur des Cirques d'Eté (ou des Champs-Elysées) et d'Hiver (ex-cirque Napoléon) la vitrine consacrée à Jean-Baptiste Auriol était curieuse à tout égard. En effet, le costume du « clown » Auriol, ses boules de cuivre et ses poignards de jongleur équestre, n'avaient jamais été exposés avant de sortir de la malle où l'un des arrière-petits-neveux, Théodore Laugier, clown du XXe siècle, les avait pieusement conservés.

La construction des manèges et des édifices à usage de spectacles de cirque coïncide avec le développement des routes et de l'élevage des chevaux au XVIIIe siècle. Les artistes, d'agilité ambulants, les « banquistes » changent de moyen de locomotion. Ils achètent des chevaux qu'ils utilisent d'abord comme bêtes de traits pour leurs déplacements, comme bêtes de selle à l'occasion. L'équitation se démocratise, si l'on peut dire, puis l'art équestre. Les cavaleries militaires, les guerres révolutionnaires et napoléonniennes multiplient les besoins en chevaux de remonte, qui bientôt inutiles ou impropres aux services de la guerre sont vendus à bon marché. Ces chevaux dressés aux évolutions du manège, vont fournir (non montés) les numéros dits de dressage en liberté. Dès la Restauration, les directeurs de troupes d'acrobates, généralement danseurs de corde acheteurs de chevaux, deviennent des écuyers. La première voiture-nomade imaginée par Antonio Franconi au début du XIXe siècle sert de modèle aux maringottes et aux roulottes qui vont circuler en province.

On connaît les troupes itinérantes d'écuyers qui parcourent la France et l'étranger : les Robba, les Tourniaire, les Vidal, les Plège, les Loyal, les Lalanne, les Loisset. Certaines disputent en Allemagne et en Autriche leur succès à Christophe de Bach, qui obtient en 1807 (la même année que le premier Cirque Olympique ouvre ses portes à Paris, dans le jardin de l'ex-Couvent des Capucins de la rue Saint-Honoré) le privilège de faire construire un cirque sur le Prater à Vienne (Autriche).

Ce n'est pourtant qu'après la Révolution de 1830 que l'équitation « de cirque » connaît avec la haute-école et les écuyères son époque romantique, *la Belle époque* de l'art équestre.

L'exposition réunit un choix fort important de lithographies

appartenant à l'importante collection de M. Victor-François Fratellini (1). Du point de vue des Arts du Cirque, sinon de la tradition, c'est la plus belle salle. Tous les grands écuyers célèbres y figurent : Les Guerra, les Soullier, les Cuzent, les Lejars — Caroline Loyo, Virginie Kennebel, Antoinette Lejars, Philippine Tourniaire, Pauline Cuzent, Adèle Loyal, Laura de Bach, Mlle Adeline (?). Celles qu'on nomme tour à tour les Taglioni et les Fanny Esler du cirque voisinent avec Charles Hinné, Jean Lejars, François Baucher, Laurent et Adolphe Franconi, Ernst Renz, etc., maîtres consommés de la voltige, de l'acrobatie équestre et de la haute-école.

Cette époque favorable au théâtre connaît l'apogée de la pantomime à grand spectacle : féeries, mimodrames militaires, scènes à évolutions équestres, tournois et cavalcades, pétarades et feux d'artifices, pantomimes écrites dans l'esprit des mélodrames du boulevard. Il y a certainement un ouvrage à écrire : *de l'Influence des souvenirs napoléoniens et des thèmes anecdotiques populaires sur la pantomime de cirque.* En effet, le privilège exclusif que les directeurs de spectacles équestres obtiennent par décret ministériel leur fait obligation de présenter des pantomimes dont les évolutions à cheval sont le principal attrait. Obligation professionnelle qui n'est pas en relief dans cette exposition. Sans doute, ce côté à mi-chemin du théâtre et du cirque n'intéresse-t-il pas aujourd'hui les amateurs de ce qu'on appelle « le cirque pur ». Quelques rares livrets (*Martial et Angélique,* 1810) ne donnent qu'imparfaitement l'idée d'un répertoire de pantomimes composé de plusieurs milliers de pièces qui se sont succédées avec des fortunes diverses de l'Amphithéâtre d'Astley du Faubourg du Temple pendant la Révolution jusqu'à la transformation du troisième Cirque Olympique en Théâtre du Cirque — Opéra National ou Troisième Théâtre Lyrique en juin 1847. — Franconi aîné dans le rôle de Landry, et Mme Franconi dans le rôle de Brunehaut (1812), Mlle Caroline Loyo, dans la pantomime du *Camp du Drap d'Or* (1847 à l'Hippodrome) ne suffisent pas à représenter l'apport incontestable du cirque au théâtre dramatique du point de vue du décor, de la mise en scène, du merveilleux, de la féerie, de la figuration nombreuse et des costumes.

La pantomime équestre méritait d'autant plus de place que c'est grâce à elle que les animaux exotiques ou sauvages entrèrent au cirque par la grand'porte. Jusqu'alors les bêtes dressées, chiens, oiseaux, ours, cerfs, éléphants sont présentés en intermèdes entre les scènes équestres. La ménagerie foraine entre au Cirque Olympique avec Henri Martin, ancien directeur de cirque en Hollande devenu dompteur de lions, qui a le rôle principal dans *Les Lions de Mysore,* une pantomime. Ce ne sera qu'occasionnellement et ce jusqu'à l'expansion coloniale allemande après 1870 que les ménageries entreront comme spécialité de dressage et de domptage des bêtes sauvages dans les spécialités du cirque.

Entre temps — de la transformation du troisième Cirque Olympique (dont le privilège passe plus tard entre les mains des directeurs du Châtelet) à la loi sur la Liberté des Théâtres (1865) le cirque annexe la gymnastique aux agrès qu'a enseignée dès la Restauration le colonel Amoros, son promoteur, dans les gymnases militaires. Barristes, anneléistes, trapézistes et aériens de toutes catégories qui concurrencent bientôt les sauteurs à terre, les jongleurs et les acrobates équestres sont représentés à l'Exposition par les dessins aquarellés des Sœurs Vesque qui ont noté, depuis le début du siècle

(1) Qu'on devrait appeler collection *Paul* Fratellini, son père.

tous les exercices, tous les artistes d'agilité qu'elles ont vus. Leur collection du point de vue des techniques du cirque est un témoignage d'une importance capitale, d'une précision et d'une diversité vraiment remarquables. C'est la première exposition — encore restreinte eu égard à l'importance de cette collection — que les amateurs de cirque aient pu voir d'un travail qui compte des milliers de croquis, documentation unique sur les Arts du cirque pendant la première moitié de notre siècle.

La dernière salle de l'exposition est consacrée aux clowns. C'est la partie la moins curieuse, à part une série d'affiches de Chéret et deux vitrines, l'une consacrée aux instruments hors-orchestre des clowns musicaux, l'autre à la parodie de la *Course de Taureaux* avec le matériel de travail des Fratellini. Il était difficile aux organisateurs de faire, en ce qui concerne les clowns, la différence entre l'artiste d'agilité qui porte le costume du clown et n'est au fond, qu'un acrobate, qu'un sauteur, qu'un écuyer, qu'un danseur de corde, qu'un montreur de bêtes et les clowns tels qu'on les connaît aujourd'hui, interprètes d'un art qui devint une spécialité au début du siècle. L'art clownesque qui par sa comédie, ses facéties, sa fantaisie, touche au théâtre pouvait-il avoir plus d'intérêt que la pantomime de cirque négligée dans sa richesse et sa diversité à cette exposition?

La salle dite *La Profession, l'Entreprise*, consacrée à la « mise en place des spectacles du cirque et aux questions qui se posent quotidiennement dans l'exploitation des cirques ambulants — prospection, publicité, affichage, location des emplacements, voyages, engagements d'artistes, accidents, etc. — était la plus riche par la quantité de documents qu'elle offrait à la curiosité. On y apprend par exemple qu'Astley présente en 1787 déjà plus de « cent tours différents » et généralement « tous les exercices en sept divisions »; qu'en 1813 les frères Franconi louent à bail à l'administration des Domaines, le premier Cirque Olympique de la rue de Mont-Thabor, ce qui prouve définitivement qu'ils n'en ont jamais été les propriétaires quoi qu'en disent leurs thuriféraires. On connaît par leurs lettres l'état de misère de certains écuyers comme Guerra; les appointements des artistes du cirque des Champs-Elysées en 1837, les moyens de locomotion des établissements itinérants. C'est ici qu'un classement par époques eût montré le développement du cirque depuis un siècle et demi avec plus de chance de satisfaire le visiteur incapable vraiment de se retrouver : cirques à demeure, hippodromes et chapiteaux itinérants. Ceux-ci diffèrent selon les moyens de déplacements : chapiteaux de petite envergure au temps de la période équestre; chapiteaux de plus en plus grands à la période des déplacements par chemin de fer quand, après 1870, les cirques allemands annexent les spectacles d'animaux que leur procurent en quantité leurs colonies. Enfin période contemporaine, après la première guerre mondiale quand, à leur tour, les cirques français devenant des zoo-cirques réempruntent la route comme au temps des chevaux grâce au développement de l'industrie automobile qui leur permet des déplacements quotidiens dans des villes dites « d'un jour ».

Ainsi les trois époques correspondantes aux modes de locomotion en usage : préhistoire du cirque (voyage à pied), période équestre (déplacements à cheval), ère des grands chapiteaux-ménageries (voies ferrées et automobiles) auraient confirmé, sur le plan de l'entreprise, le développement des arts du cirque sur le plan des spécialités depuis les acrobaties à terre jusqu'à dressage-domptage des groupes d'animaux exotiques ou sauvages. Les théoriciens du cirque comme les historiens en eussent été ravis.

TRISTAN RÉMY (U.H.C.).

NOTES ET INFORMATIONS

LA VIE THÉATRALE AU XVIIe SIÈCLE

La Société d'Etude du XVIIe siècle, que préside notre ami Georges Mongrédien, a consacré cette année son cycle de conférences à *la Vie Théâtrale au XVIIe siècle.* L'organisation en avait été confiée à Pierre Mélèse, spécialiste, comme l'on sait, des questions théâtrales de l'époque. Après une première conférence de Pierre Mélèse lui-même, qui, après avoir exposé le but et la conception de ce cycle, introduisit les auditeurs dans *les coulisses du théâtre,* dévoilant les conditions matérielles de la vie théatrale au temps de Molière, la parole passa, le mois suivant, au Professeur Raymond Lebègue, de l'Institut, qui, parlant de *la Vie dramatique en province,* prouva par des documents nombreux que Paris n'avait pas le privilège du théâtre, si pourtant il en était le pôle d'attraction. Puis ce fut le tour de Georges Mongrédien, que ses travaux bien connus sur les comédiens désignaient tout particulièrement pour évoquer les *Troupes de comédiens de campagne.* M. Jean Dubu, qui prépare une importante thèse sur Racine, parla ensuite de *la Condition de l'Auteur dramatique.* Puis ce fut l'éminent musicologue Eugène Borrel à qui fut confié le soin de préciser le rôle de *la Musique au théâtre,* tandis que Jacques Vanuxem présentait, avec intéressantes projections à l'appui, l'évolution du *Décor.* Et, pour conclure, Albert Reyval, ancien pensionnaire de la Comédie-Française et chercheur érudit, exposa la difficile question des rapports de *l'Église et du Théâtre* à l'époque envisagée.

Chacune de ces conférences fut suivie par un public attentif, qui prit souvent une part active à la discussion dont chacune d'elles faisait l'objet.

En outre, trois réunions moins austères agrémentèrent ce cycle. La première fut une visite au Musée de la Comédie-Française, dont le distingué archiviste de la Comédie, M. Albert Gazagne, fit les honneurs avec sa bonne grâce et son érudition contumières : il accorda même aux membres de la Société la faveur exceptionnelle de contempler l'authentique Registre de La Grange ouvert à la page de la relation de la mort de Molière. La seconde fut une séance musicale et littéraire organisée à la Sorbonne par Pierre Mélèse assisté de Norbert Dufourcq, Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatoire National, séance au cours de laquelle fut présentée une sorte d'illustration des conférences, sous forme de textes littéraires lus par le Doyen André Brunot, alternant avec des pages musicales de l'époque, également, exécutées par l'ensemble instrumental Jeanine Volant-Panel et les chanteurs Chantal Tyrold et Marcel Vigneron, assistés de la pianiste Françoise Petit. Enfin, pour clore cette année bien remplie, une promenade dans le Hurepoix par un beau samedi de juin permit aux participants de visiter les superbes châteaux de Courson et de Bâville, que fréquentaient au temps du Président de Lamoignon tant d'illustres figures, Boileau, La Fontaine, Mme de Sévigné, Bourdaloue, Fléchier, etc., et, au point de vue théâtral, Racine et Regnard, qui y donna la primeur de son *Légataire Universel,* qu'il venait de composer dans son domaine voisin de Grillon près de Dourdan où il est enterré; dans la même région enfin, en passant par Roinville où Poisson — le Crispin de Regnard — possédait une maison dotée, paraît-il, d'une salle de spectacle, ce fut pour terminer une autre

évocation théâtrale dans le château de Saudreville construit par le frère de Rotrou, qui y séjourna dans les dernières années de sa vie.

Ajoutons que le texte de ces conférences paraîtra en automne dans une livraison spéciale du Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle, dont nous parlerons en temps utile.



Le Prix des Ambassadeurs a été attribué à M. Raymond PICARD pour son ouvrage *La carrière de Jean Racine* (Gallimard, édit.).



La bourse Georges Jamati réservée cette année à l'auteur d'un ouvrage d'esthétique théâtrale publié depuis 1954 a été attribuée à André VEINSTEIN pour sa thèse *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* (Flammarion, édit.).



La 2e Conférence mondiale pour l'Histoire du Théâtre s'est réunie à Venise du 20 au 28 juillet.



IN MEMORIAM

OSCAR EBERLE

Avec Oscar Eberle disparaît l'un des plus éminents historiens et metteur en scène du théâtre helvétique.

Il venait de terminer une mise en scène pour les fameuses « Fêtes de Guillaume Tell » à Altdorf, à laquelle il avait donné un aspect neuf, révolutionnaire même, rompant avec les traditions surannées, lorsque la mort le frappa dans sa 55e année, et anéantit ainsi tous ses vastes projets. Il venait de publier une œuvre magistrale « Cenarola - das Theater der Urvölker Afrikas, Asiens, Amerikas und Australiens » Verlag Otto Walter A.G. Olten 1954 (Cenarola, le théâtre des primitifs de l'Afrique, l'Asie, l'Amérique et de l'Australie), dernier témoignage de ses recherches infatigables, de ses connaissances immenses et de son talent d'écrivain. Certaines formes dans les jeux et masques populaires avaient éveillé en lui l'idée d'étudier leurs parallèles auprès des populations primitives encore accessibles pour trouver la clef pour la compréhension de la naissance du théâtre primitif (Urtheater ?).

Loin d'être un savant voué aux recherches théoriques, il mariait les qualités de l'homme de science avec la forme créatrice de l'artiste. Il avait fait ses études à Munich auprès d'Arthur Kutscher, à Berlin auprès du Prof. Hermann, à Fribourg, et fut promu docteur en 1927 auprès du Professeur de littérature Nadler à Kœnigsberg.

Déjà en cette même année il fondait dans son pays « La Société Suisse de Culture de Théâtre ». Les communications de cette société, comprenant jusqu'à ce jour 20 volumes sont consacrées à l'étude des problèmes de l'histoire du théâtre helvétique et aussi des questions actuelles de la scène.

Eberle fut en plus un dramaturge de talent, écrivant surtout des pièces relevant du folklore et de l'histoire suisses.

La renommée mondiale du « Einsiedler Welt Theater » reste étroitement liée à son nom, ainsi que de nombreux festivals helvétiques, et encore tout dernièrement la fête somptueuse de Vignerons à Vevey en 1955 avec la collaboration de Maurice Lehmann. C'est Eberle qui donna un nouvel essor aux Festivals de Lucerne; dans tout son travail il avait la chance d'être soutenu par Hedwig Eberle-Giger, sa femme et son infatigable collaboratrice, dessinatrice hautement qualifiée qui lui rendait des services inestimables dans la mise en scène et par ses croquis de costumes.

Oscar Eberle était un des éminents animateurs et rénovateurs modernes d'un art de la scène qui puisait notamment ses forces dans les domaines de la religion et des traditions populaires et folkloriques de son pays. Il avait le mérite incontesté de donner au théâtre suisse une gloire internationale.

Paul ELLMAR.

NOEL BOYER

Nous avions tellement pris l'habitude de lui dire : « Au revoir, à bientôt » que de lui dire adieu nous semble inconcevable...

Quitter la vie à 47 ans, à notre époque, c'est la quitter à la fleur de l'âge. Surtout lorsque l'être qui disparait était animé d'un tel enthousiasme, d'un tel feu intérieur. Ceux qui ont fréquenté Noël Boyer savent à quel point sa gentillesse native s'accommodait mal avec le rôle de critique où les circonstances de la vie l'avaient dirigé. Aussi s'était-il vengé véhémentement sur un mort, en la personne de Jean-Jacques Rousseau, qu'il traîna aux gémonies dans son remarquable pamphlet intitulé *La Guerre des bouffons* (édit. de la Nouvelle France), dans lequel il avait contribué, avec autorité et compétence, à la réhabilitation glorieuse de notre grand Rameau. On lui doit également une étude sur *Trois musiciens français : Gounod, Massenet, Debussy* (édit. Pierre Farré) et dernièrement encore une excellente *Petite histoire des Festivals de France* (Laffont, édit.) dans laquelle Noël Boyer relatait, en reporter averti et convaincu (en tant que co-producteur avec Daniel Lesur de l'émission de la R.T.F. « Les nouvelles musicales »), la naissance et l'évolution de toutes les grandes manifestations musicales françaises.

Critique au journal *La Croix* il n'a cessé d'aimer avec passion l'art lyrique pour lequel il déployait, pour sa résurrection, une foi peu commune.

Non seulement la mort nous prive d'un ami exquis et serviable, mais egalement d'un ardent défenseur du théâtre chanté.

André Boll.

~

Notre revue était sous presse lorsqu'est survenue la mort de Jacques Rouché, notre président d'honneur.

Nous ne pouvons aujourd'hui que nous associer au deuil de sa famille.

Dans un prochain numéro, nous rappellerons tout ce que le théatre français doit a Jacques Rouché.

~

LIVRES ET REVUES

FRANCE

Dictionnaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays. Tome I, A.-J. Laffont-Bompiani éd., Paris, 1957, 736 pages, illustrations, cartes, hors-textes.

Les éditions Laffont et Bompiani avaient déjà, il y a quelques années, publié un « Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays ». Ce nouvel ouvrage en est un excellent complément. On s'y référera souvent, évitant ainsi de fastidieuses recherches. Chaque notice biographique est rédigée par un spécialiste ; elle est accompagnée de critiques et de jugements empruntés à des écrivains ou à des critiques célèbres, ainsi que d'une liste des principaux ouvrages publiés sur l'auteur dont elle traite. Les illustrations sont très nombreuses, heureusement choisies, souvent rares. C'est surtout par la documentation qu'il apporte sur les écrivains mal connus en France ou sur les auteurs de second ordre qu'on appréciera ce dictionnaire.

D.B.

Roland MARTIN. — **L'urbanisme dans la Grèce antique**, Editions A. et J. Picard et Cie, Paris, 1956, 304 pages, 32 planches hors-texte, 64 figures.

Le théâtre grec, comme monument de la cité, est aussi du domaine de l'urbanisme ; aussi est-ce en historien de l'esthétique urbaine héllénique que M. Martin lui consacre dans ce livre quelques pages d'un vif intérêt qui, par l'originalité du point de vue, apportent à la connaissance de cet édifice malheureusement encore trop peu étudié de précieux renseignements.

Le théâtre grec était tributaire du relief du site; sa forme nécessitait en effet une pente favorable à sa construction. Par suite, il se produisait quelquefois qu'on ne pouvait l'élever qu'en dehors de la ville. On s'efforçait pourtant, le plus possible, de le maintenir à l'intérieur des murs, quitte, pour l'y implanter, à entreprendre des travaux importants. Mais il était alors difficile d'insérer ses lignes courbes dans le plan en rectangle dont Milet avait lancé la mode dans tout le monde méditerranéen. Son adaptation au paysage urbain a posé quantité de problèmes que les architectes de l'antiquité se sont ingéniés à résoudre. Ils n'y sont parvenus que le jour où le théâtre a échappé à la fatalité du terrain. Toute l'histoire de l'édifice est marquée de ce souci constant. Des remblais artificiels soutenus par des murs ont d'abord permis de délaisser les collines et de construire le théâtre dans un endroit plat ; ensuite, le koilon et la skéné réunis par la disparition des parodoi, l'orchestra réduite à un demi-cercle et l'emploi des voûtes en remplacement des remblais ont donné naissance à un monument absolument nouveau dont on pouvait aisément inscrire les contours précis et limités dans les perspectives savantes en faveur à l'époque hellénistique et surtout à l'époque romaine. Il y a là une succession d'influences externes assez inattendues

qui ont sans doute profondément réagi sur l'organisation interne du drame lui-même et qu'on ne saurait négliger.

Daniel BERNET

Jean CARRIÈRE. — **Sur la chorégraphie des « Oiseaux » d'Aristophane.** Revue des Etudes anciennes, tome LVIII, N° 3-4, juillet-décembre 1956, pages 211-235. (Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux).

Le chœur des *Oiseaux* a posé aux commentateurs d'Aristophane une sorte d'énigme. On se rappelle en effet que les vingt-quatre choreutes habituels de la comédie y sont précédés, lors de leur entrée dans l'orchestre, de quatre autres oiseaux que le poète décrit avec beaucoup de complaisance ; ce sont le Flamant, le Mède, la jeune Huppe et le Glouton. On s'est interrogé sur leur rôle. Font-ils partie du chœur ou non ? Quelques commentateurs y ont vu de simples passants ou même des musiciens.

Ces explications n'ont pas convaincu M. Carrière qui, après une étude serrée de la parodos, de la parabase et de quelques intermèdes choraux, a été conduit à reconnaître en eux des danseurs ou plus exactement des mimes.

Cette première découverte en amène une autre, non moins intéressante. On s'est étonné que, dans cette pièce, Aristophane ait rompu ou semblé rompre avec ses habitudes polémiques pour se montrer tout à coup étrangement discret. Rien d'étonnant à cela si l'on songe que la pièce a été écrite au lendemain du décret de censure visant à supprimer du théâtre toute critique nominale. Mais ce serait une erreur de croire que le poète ait abandonné pour autant ses attaques contre ses ennemis, les philosophes, les démagogues et les parvenus. A côté des dialogues et des développements lyriques, la satire est toujours présente, mais sous une autre forme. Et c'est justement dans les espèces de numéros de music-hall des quatre danseurs emplumés que M. Carrière la retrouve. Ce sont eux qui ont pour mission, dans leurs rares interventions, de sculpter « de façon cocasse le relief d'une charge ou d'un trait ». Cette innovation chorégraphique sert, comme il le note justement, une intention satirique.

Daniel BERNET.

Gustave COHEN. — **Etudes d'Histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance.** Paris, 1956.

Les « Etudes d'histoire du Théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance » de Gustave Cohen ne constituent pas une anthologie de son œuvre immense qui déborde de beaucoup le cadre de la seule littérature dramatique.

Il s'agit d'un « recueil d'articles dispersés », ainsi que l'auteur lui-même qualifie son livre, fruit et synthèse de près de cinquante années de patientes et fructueuses recherches dans le domaine du théâtre.

A peu près introuvables de nos jours, parce que publiés dans des numéros épuisés de revues françaises ou étrangères aujourd'hui disparues ou inaccessibles au grand public, les textes ainsi réunis ne forment cependant pas une mosaïque d'éléments disparates et sans lien entre eux. Axés sur l'activité théâtrale en France, du XIIe au XVIe siècle, ils sont unis par le ciment d'une érudition vivifiante qui nous rend sensible la beauté des comédies latines, jeux, farces,

soties, moralités et grands mystères du Moyen-Age et de la Renaissance, que plusieurs tentatives modernes de résurrection ont portés sur la scène contemporaine dont elles ont fortement influencé la technique.

Ce sont non seulement des échantillons des principaux genres qui se trouvent analysés dans ce recueil, mais également les grands thèmes d'inspiration, l'organisation des spectacles, les auteurs, les acteurs, la mise en scène, la décoration, le public, etc... Il n'est pas jusqu'à de grands écrivains, dont on n'aurait peut-être pas soupçonné l'activité théâtrale, qui ne soient évoqués ici : Rabelais, Marot et Ronsard se révèlent à nous sous un éclairage nouveau et, parfois, assez inattendu.

Enfin, la dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux différents essais de restitution à la scène du Théâtre médiéval et de ses modes d'expression, à Gabriele d'Annunzio et à son « Martyre de Saint Sébastien » créé en 1911 au Châtelet et repris récemment à l'Opéra, à l'Abbé Le Bayon et à son Théâtre breton, et, en dernier lieu, aux « Expériences théophiliennes ».

Tous ceux qui ont vécu intimement cette aventure passionnante de la création et de l'animation, par l'auteur de ces « Etudes d'histoire du Théâtre », du Groupe Théâtral Médiéval de la Sorbonne, plus connu sous le nom de « Théophiliens », seront émus à l'évocation de l'action enthousiaste d'un Maître et de ses disciples luttant, en dépit des préjugés, des routines et d'une certaine incompréhension de la part des milieux officiels, pour arracher à la poussière des manuscrits et aux ténèbres de l'oubli, les trésors de notre ancien théâtre et pour leur insuffler la vie des tréteaux modernes.

« Donneurs de sang » aux vieux chefs-d'œuvre, Gustave Cohen et ses élèves, par leurs représentations en France et leurs tournées, à l'étranger, dans des salles fermées ou devant des portails d'église, auront ressuscité les trois cathédrales : la littéraire, la musicale et l'architecturale.

Pierre Sadron

A. José AXELRAD : **Le Thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la Littérature occidentale** (France, Angleterre, Allemagne). Travaux et mémoires de l'Université de Lille, nouvelle série : Droit et Lettres N° 28. Bibliothèque universitaire, Lille, 1956, 188 pages.

On ne peut pas aborder l'étude d'une époque théâtrale quelconque sans rencontrer, parmi les thèmes les plus fréquemment traités, celui de Sophonisbe. Depuis le XVIe siècle, l'histoire de cette jeune femme, belle, passionnée et patriote, reine vaincue par le soldat auquel elle fut autrefois promise et qui ne trouve d'autre conclusion à ses tourments que la mort, a maintes fois tenté les auteurs européens après que les Italiens Galeotto del Carretto et surtout le Trissin l'eussent, les premiers, portée à la scène. En 1913 encore, la Comédie-Française jouait à Orange une œuvre d'Alfred Poizat qui lui était consacrée. Dans une étude de littérature comparée, limitée à la France, à l'Angleterre et à l'Allemagne, M. Axelrad étudie la naissance, le traitement et l'évolution de ce thème répandu qui a inspiré tour à tour les poètes de la Renaissance, les Elisabéthains, quelques classiques français, et enfin les baroques et les romantiques allemands du dernier rayon. Sans succès d'ailleurs, puisque, de cette multitude de pièces, aucune ne mérite vraiment de rester.

M. Axelrad fait pourtant une exception pour la *Sophonisbe* de La Grange-Chancel (1716), inédite jusqu'à présent et qu'il publie en complément de son livre, à laquelle il trouve quelque vertu.

Faux bon sujet que celui-là, dit l'auteur. C'est possible. Le risque aurait été que ce fût aussi un faux bon sujet de thèse. Ce n'est pas le cas. L'enquête de M. Axelrad sur cette matière unique illustre l'évolution de la technique dramatique et de la pensée durant trois siècles. Le thème de Don Juan ou celui de Faust sont évidemment plus riches ; mais l'étude des courants secondaires est aussi instructive. Elle veut seulement, plus de dévouement de la part de l'auteur et du lecteur.

D.B.

Jean-Louis SCHONBERG. — **Federico Garcia Lorca, L'homme-L'œuvre.** Préface de Jean CASSOU, Paris, Plon 1956, 360-IX p.

Le livre de Monsieur Jean-Louis Schonberg intitulé *Federico Garcia Lorca* est ce qu'on appelle un livre à scandale. L'auteur qui est en possession de témoignages certes intéressants mais assez minces concernant la tragédie des derniers jours du poète de Grenade a outrepassé les limites de l'histoire pour écrire un livre commercial dont le lancement a été, il faut bien le dire, fort habilement orchestré par l'ensemble de la grande presse qui a mordu avec enthousiasme à cet appât si goûté de nos jours : le corydonisme. Les amitiés particulières et l'inversion sexuelle n'expliquent pas tout. Quand donc cessera-t-on de tout ramener à ces problèmes intimes qui, même s'ils ont quelque influence sur l'œuvre d'un artiste, ne sont généralement pas l'essentiel. On a trop souvent l'impression que l'obsession sexuelle, phallique dans le cas qui nous intéresse, est beaucoup plus le fait du commentateur que de l'auteur étudié.

Ce désir de tout démontrer par l'érotisme particulier du poète a mené Monsieur Schonberg dans deux bourbiers dont il aura du mal à sortir.

Pour ce qui regarde la biographie de Lorca qui est très abondante — elle occupe le tiers de l'ouvrage — on aurait pu s'attendre à des révélations sensationnelles sur la fin de l'écrivain fusillé au ravin de Viznar. Or, en y regardant de près, on s'aperçoit vite que les témoignages recueillis par l'auteur ne supportent guère la rigueur de la critique historique. Il aurait fallu trier, analyser et ne retenir, avec prudence, que certains éléments. A vouloir trop démontrer que les invertis de la « Escuadra Negra » ont exécuté Lorca pour des raisons passionnelles très faciles à expliquer étant donné les rivalités qui existaient dans ce monde trouble où Eros régnait à la fois sur une caste noble et une pègre infâme, Monsieur Schonberg en arrive à justifier les traîtres qui ont livré le poète et le peloton qui l'a fusillé. Nous avons bien dit à vouloir trop démontrer car nous faisons crédit à l'auteur qui s'est défendu d'avoir pris parti. (1) Cependant il est grave qu'un livre répandu dans un public non averti puisse faire germer des idées fausses à propos d'un problème aussi sérieux, dans lequel tant de valeurs sont engagées. Enfin, était-il nécessaire de nous brosser un portrait — fort hypothétique au demeurant — d'un Federico Garcia Lorca défaillant au moment de son arrestation ? Etait-il indispensable de le montrer en pyjama,

(1) M. Schonberg a lui-même insisté sur l'objectivité qu'il poursuivait dans la lettre-réponse à M. Claude Couffon parue dans *le Figaro Littéraire* du 13 octobre 1956.

pour faire de cette minute angoissante une scène de mauvais mélo ? Nous ne le croyons pas et cela d'autant plus que Monsieur Schonberg, qui ne pèche pas par modestie, nous a soigneusement prévenu que son livre comblait à lui seul le vide laissé dans les ouvrages en français consacrés à Lorca.

Cela dit on ne saurait trop conseiller la prudence à ceux qui parcourront cette biographie : il faut la lire avec l'esprit critique qui a manqué à son auteur afin de sauvegarder la vérité sur Lorca et aussi de ne pas faire dire à Monsieur Schonberg ce qu'il n'a pas voulu dire.

Les deux derniers tiers du livre sont consacrés à l'œuvre du grand écrivain. C'était une gageure que de vouloir étudier tout l'œuvre de Lorca en 227 pages. Le critique passe en revue les *Essais* (125-132) ; la *Poésie* (133-263) ; le *Théâtre* (265-325) et la *Prose* (327-343).

Ce coup d'œil général sur l'ensemble de la production lorquienne aurait pu être une excellente synthèse ou un précieux catalogue si l'auteur ne s'était pas entêté dans son propos qui était de prouver, envers et contre tout, que Lorca appartient au monde de Corydon. On tombe rapidement dans l'obscène et le délire. L'idée fixe qui s'est emparée de Monsieur Schonberg lui fait perdre complètement pied. Il lui arrive même, et ceci est plus grave, de tronquer les citations et de donner des traductions tout à fait erronées. Nous savons par expérience que tout le monde peut faire une erreur en interprétant un poète mais il est regrettable que les erreurs se renouvellent tout au long d'un livre surtout lorsque son auteur se présente comme le seul traducteur valable après bien d'autres dont il barre le nom d'un trait de plume (2).

Les pages consacrées au théâtre ne manquent pas d'intérêt car, non seulement elles donnent un tableau d'ensemble de l'œuvre dramatique de Lorca mais encore elles jettent un certain éclairement sur le sens profond des grands chefs-d'œuvre comme *Yerma* et la *Casa de Bernarda Alba*. On trouvera dans cette partie des jugements qui sans être définitifs ne manquent pas de justesse voire même de profondeur. Le problème de l'éducation des femmes et ses répercussions dans la vie affective et sociale est bien vu. On pourrait dire la même chose pour tout ce qui touche la mentalité paysanne du théâtre lorquien.

Le livre de Monsieur Schonberg contient un certain nombre de choses intéressantes mais il est dommage, à notre sentiment, qu'elles soient noyées dans de trop nombreuses erreurs de détails et qu'une thèse hardie certes, mais par trop gratuite, en force le sens et en arrive à faire dire à l'auteur ce que sans doute il ne voulait pas dire.

J.-L. FLECNIAKOVSKA.

ADRIAN. — **Histoire illustrée des Cirques Parisiens d'hier et d'aujourd'hui.** Bourg-la-Reine. Chez l'auteur, 1957.

Jusqu'ici tous les ouvrages dits « d'histoire du cirque » ont été le résultat de compilation où les recherches personnelles des auteurs étaient réduites à la connaissance de ce qu'avaient dit leurs prédécesseurs. Une compilation, certes, peut être exhaustive quand son auteur connaissant bien la question, précise ses sources d'informations,

(2) Cf. l'article de C. Marcilly « Enfin la vérité sur Lorca », *Les Langues Néo-Latines*, N° 140, janvier 1957, p. 21-28. On y trouvera un bon nombre d'erreurs relevées et commentées.

apporte des faits nouveaux et rejette les erreurs qu'ont accumulées inconsciemment ceux qui l'ont devancé dans un domaine aussi vaste que le théâtre et plus compliqué sans doute par la dispersion continuelle de ses artistes. L'histoire du cirque n'en est encore qu'à des répétitions et des redites.

L'ouvrage de M. Adrian, qui a ce désavantage, présente cependant un bilan positif par une chronologie assez bien établie des spectacles de la piste depuis la Troisième République. L'auteur qui se qualifie de documentaliste le prouve en reproduisant quelques illustrations fort peu connues. Il justifie par ailleurs son titre d'historiographe, ce qui signifie qu'il s'occupe de l'histoire présente, en dessinant un panorama des cirques durant la première moitié du XXe siècle.

Pour les débuts du cirque en France et la connaissance des artistes, écuyers et acrobates, l'auteur s'est inspiré de ce qu'on a déjà dit, c'est-à-dire pas grand' chose de certain et qui repose sur des informations qui relèvent de la fantaisie et du journalisme. On n'écrira jamais l'histoire, fut-elle du cirque, avec des racontars de loges d'artistes ou des articles de journaux.

Quelle que soit la véracité des anecdotes que M. Adrian reprend à son compte et perpétue, elles amuseront le lecteur. Quel que soit l'intérêt des faits « historiques » dont cet auteur ne nous dit pas s'il les a vérifiés, son livre sera consulté avec fruit en ce qui concerne l'activité des artistes, M. Adrian ayant consciencieusement dépouillé, depuis la fondation du cirque Médrano, les nombreux programmes imprimés qui existent dans les bibliothèques publiques et les collections privées.

Les historiens sérieux, et les autres, trouveront dans *l'Histoire illustrée des Cirques parisiens,* à défaut de références, des jalons qui leur permettront de les retrouver.

Tristan REMY (UHC)

GRANDE-BRETAGNE

The New Shakespeare : Romeo and Juliet, edited by J. Dover WILSON and, for this play, George Ian DUTHIE, Cambridge University Press, 1955, 249 pp.

Dans cet ouvrage, le vingt-sixième de cette collection, J. Dover Wilson met une fois de plus à profit l'expérience d'une vie consacrée à l'étude des textes shakespeariens. Après avoir longtemps poursuivi seul la tâche entreprise avec le regretté Sir A. Quiller-Couch, il a fait appel, pour la préparation des volumes qui restent à publier, à l'aide de quelques érudits, dont G.I. Duthie pour *Roméo et Juliette.*

Celui-ci, dans son introduction, examine d'abord les sources, dont la principale est l'adaptation anglaise, versifiée par Arthur Brooke, du récit de Bandello, que Brooke connaissait d'ailleurs dans la version française de Boaistuau. Abordant l'étude de l'œuvre, qui se situe vers 1595 et nous montre donc un Shakespeare encore jeune, en pleine évolution, il fait remarquer que le poète hésite entre deux conceptions de la tragédie. L'une, dérivée du Moyen Age, fait des deux amants des victimes de la Fortune, l'autre rattache leur destinée à un thème plus large, celui d'un conflit entre deux familles, deux groupes sociaux dont la réconciliation n'est acquise qu'au prix de la

perte de deux êtres chers. Dans cette perspective, la mort des jeunes gens devient un châtiment pour ceux qui ont suscité autour d'eux cette atmosphère empoisonnée, et l'amour acquiert un pouvoir de rayonnement par delà la mort qui lui fait désarmer les haines. Ce thème du conflit existe bien dans la pièce mais, pense Duthie, à l'état d'ébauche, et un certain déséquilibre résulte du fait que Shakespeare met le meilleur de ses dons poétiques dans une peinture exaltante de l'amour, qui donne d'ailleurs à la pièce son caractère unique, inoubliable.

Comme dans les précédents volumes, la fortune de *Roméo et Juliette* au théâtre est racontée par C.B. Young qui ne pouvait, pour une œuvre aussi populaire, que se borner à une esquisse. Le succès de la pièce du vivant de Shakespeare est bien attesté quoique nous manquions de renseignements très précis sur les représentations. Son histoire, depuis la Restauration de 1660 jusqu'au milieu du XIXe siècle, est celle d'adaptations plus ou moins infidèles : substitution d'un dénouement heureux par James Howard, travestissement à l'antique par Otway (1680). Theophilus Cibber (1744) et Garrick (1748), plus proches de l'original, n'en conservent pas moins des innovations d'Otway (les amants sont déjà épris l'un de l'autre au début de la pièce, Juliette se ranime avant la mort de Roméo, etc...). C'est en 1845 seulement que les sœurs Cusman substituèrent à la version de Garrick, qui avait connu un immense succès, le texte authentique de Shakespeare. L'édition critique de la pièce pose le problème du rapport de l'in-quarto de 1597, dont le texte très corrompu fut vraisemblablement reconstitué de mémoire avec l'aide d'un ou plusieurs interprètes de la pièce, et de celui de 1599, dont le texte est préférable, mais reste suspect en maint endroit. Les éditeurs ont adopté l'hypothèse de travail suivante : le second in-quarto fut imprimé d'après un exemplaire du premier corrigé à l'aide du manuscrit de l'auteur, non mis au net et présentant souvent les inconvénients d'un brouillon. Comme c'est l'usage dans cette collection, les notes et le glossaire occupent un bonne moitié du volume.

Jean JACQUOT

The New Shakespeare, edited by John Dover WILSON : **Pericles**, edited by J. C. MAXWELL. Cambridge University Press, 1956, 211 pp.

Périclès, dont l'attribution à Shakespeare a été contestée, tant elle a paru inférieure à la plupart des autres pièces, n'est certainement pas une œuvre de jeunesse, car, publiée pour la première fois en 1609, c'est avec les œuvres de la dernière période qu'elle offre le plus d'affinités. Le récit des aventures du prince de Tyr a vraisemblablement ses origines dans le roman grec, bien que la version la plus ancienne connue soit latine. Les deux versions utilisées par l'auteur sont celle de la *Confessio amantis*, de John Gower (qui dans la pièce joue le rôle du narrateur), et le *Patterne of Paynfull Adventures* de Laurence Twine. Un roman de George Wilkins, publié en 1608, *The Painfull Adventures of Pericles Prince of Tyre,* se fonde sur la pièce, à laquelle sa page de titre fait allusion, et sur le livre de Twine. L'in-quarto de 1609, que reproduisent les éditions ultérieures de *Périclès*, est peu satisfaisant ; il possède les caractéristiques d'un texte reconstitué de mémoire par un ou plusieurs acteurs. Cependant, si les deux premiers actes, à la différence des trois derniers, ne portent guère la marque de la pensée et du style de Shakespeare, cela ne veut pas dire nécessairement que la transmission orale ait été plus

défectueuse dans un cas que dans l'autre. On peut supposer que Shakespeare avait collaboré avec un autre auteur, ou plutôt comme le pense Maxwell, qu'il avait travaillé sur une pièce déjà existante, remaniant et développant les parties contenant des thèmes poétiques qui reparaissent dans le *Conte d'Hiver* ou la *Tempête*, et qui se prêtent à une interprétation symbolique : la femme morte et ressuscitée, la fille perdue et retrouvée, la tempête et ses effets malheureux puis bienheureux sur le destin des personnages. A cet égard la pièce, si elle demeure imparfaite, est plus qu'une ébauche des comédies romanesques de la dernière période, et c'est ce qui rend son étude passionnante. Elle sera grandement facilitée grâce au bon instrument de travail qu'est l'édition de J.C. Maxwell.

Périclès eut beaucoup de succès sous le règne de Jacques Ier mais fut rarement reprise par la suite. George Lillo en fit jouer une adaptation de faible valeur en 1738 et c'est seulement en 1854 que fut rejouée à Londres la pièce originale (d'ailleurs fortement condensée et « expurgée ») dans la somptueuse mise en scène de Samuel Phelps. Elle ne fut plus jouée avant 1900, où elle fut donnée, à Stratford, dans une adaptation très contestable de Benson. Par contre il n'y eut pas moins d'une huitaine de reprises de la pièce originale, en Angleterre, depuis le début de ce siècle.

Jean JACQUOT

The Arden Shakespeare : The Merchant of Venice, edited by J. R. BROWN, London, Methuen, 1955, 174 pp.

Ce volume fait partie du nouvel « Arden Shakespeare » où l'édition de John Russell Brown remet à jour celle de C.K. Pooler, publiée en 1905. Le texte reproduit est celui du premier in-quarto, qui date de 1600 et qui servit de base à celui de 1619, et (pour *le Marchand de Venise*), à l'in-folio de 1623. L'œuvre est postérieure au 30 juin 1596, puisqu'il y est fait allusion à un vaisseau espagnol capturé par la flotte anglaise à Cadix, et antérieure au 22 Juillet 1598, date où elle fut inscrite sur le Registre des Libraires. Elle appartient donc à la même période que *Comme il vous plaira* et *La Nuit des Rois*, pièces avec lesquelles elle offre de grandes affinités de style et de pensée.

C'est dans *Il Pecorone* de Ser Giovanni qu'on trouve la version de la légende du prêteur exigeant pour garantie la chair de l'emprunteur qui se rapproche le plus de la pièce. J.R. Brown en donne une traduction en appendice ; il reproduit aussi la ballade du Juif Gernutus et des extraits du *Zelauto* d'Anthony Munday et de la *Geste des Romains*, tous ces textes se rapportant à cette légende, ou à celle des trois coffrets, telles qu'a pu les connaître Shakespeare. Celui-ci s'inspira aussi sans nul doute du *Juif de Malte* de Marlowe, notamment pour l'enlèvement de Jessica (bien qu'un épisode semblable se trouve déjà dans une nouvelle de Masuccio).

Comme tant de pièces de Shakespeare, celle-ci fut l'objet d'une adaptation. *Le Juif de Venise*, de George Granville, présenté en 1701, se maintint à la scène pendant une quarantaine d'années. Malgré son titre, Shylock y jouait un rôle secondaire ; la tension dramatique s'y trouvait atténuée et des divertissements y étaient introduits. Mais bien que *Le Marchand* ait souvent servi de prétexte à des mises en scène somptueuses, Shylock demeura le plus souvent au centre du débat. Devait-il être comique, simplement odieux, ou sympathique par certains traits malgré tout ? Les Juifs, nous rappelle J.R. Brown, avaient été expulsés depuis longtemps d'Angleterre lorsque la pièce vit le jour. Quelques-uns y vivaient, se conformant au moins exté-

rieurement au Christianisme. Un cas isolé comme celui de Lopez, exécuté pour haute trahison et victime peut-être d'une machination politique, avait valu quelques années plus tôt un regain de succès à la pièce de Marlowe. Le public se représentait le Juif comme on le faisait au Moyen Age, c'est à dire comme une créature exotique et monstrueuse appartenant à la race des bourreaux du Christ. Mais Shakespeare, malgré l'influence de cette convention, et le caractère symbolique de la légende, a conféré au personnage des traits qui le rattachent au monde des humains. J.R. Brown examine encore, avec discernement, les interprétations que des générations de critiques ont cherché à donner de l'œuvre, de ses thèmes, de ses contrastes — justice et pitié, égoïsme et générosité, haine et amour — et prend position avec modération.

Jean JACQUOT

John LOUGH. — **Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth centuries.** London, Oxford University Press, 1957, in-8º, 294 pp.

Dans cet ouvrage bien écrit et présenté avec clarté, l'auteur s'efforce, au moyen de documents nombreux et variés, mais dont beaucoup sont depuis longtemps bien connus, de déterminer l'importance et la composition sociale du public des XVIIe et XVIIIe siècles. C'est une entreprise qui n'est certes pas nouvelle, mais M. Lough, par de multiples statistiques, il faut bien le dire, souvent aventureuses en l'absence de documents précis, et par l'interprétation ingénieuse des textes cités, parvient à donner de ces différents publics une idée assez nette et en tout cas plausible. Le principal mérite de ce livre, qui se dilue parfois dans des digressions, non sans intérêt d'ailleurs, est de permettre de dégager des modifications du public de cette époque le goût des spectateurs et son influence sur la composition des œuvres dramatiques. Et c'est par là qu'il est digne de prendre place dans la bibliothèque de tous les curieux du théâtre.

Pierre MÉLÈSE.

J. ISAACS. — **William Poel's prompt-book of " Fratricide punished ".** The Society for Theatre research, pamphlet, series Nº 5, 1956, Londres 1956, 35, p., 4 illustrations.

Au répertoire des comédiens anglais qui, au XVIIe siècle, parcouraient l'Allemagne, figurait une œuvre intitulée « le Fratricide puni » (Der Bestrafte Brudermord), version arrangée et abrégée d'Hamlet dont l'auteur est peut-être le fameux Johannes Velten, directeur de compagnie à Francfort et grand adaptateur de pièces étrangères, ou en tout cas quelqu'un de sa troupe. La pièce originale est comme vue à travers une vitre opaque; cet Hamlet là est un exemple typique des « Haupt-und-Staatsaktionen » des dernières années du XVIIe siècle avec leur succession de scènes sanglantes et de scènes bouffonnes. On n'y retrouve ni Rosencrantz, ni Guildenstern, ni Fortinbras ; les fossoyeurs sont absents ; la leçon de théâtre donnée aux comédiens est méconnaissable ; mais, en revanche, un clown fait de fréquentes apparitions et donne la réplique à Ophélie devenue folle.

Cette pièce curieuse fut représentée dans une traduction anglaise, en 1924, sous la direction de William Poel. Rien d'historique dans

cette reconstitution : le décor ne cherchait pas à être élisabéthain ; encore moins les costumes qui s'inspiraient des styles les plus hétéroclites. L'armure du fantôme semblait dater du XIVe siècle, Hamlet portait un chapeau de Puritain, les soldats étaient habillés comme ceux de Cromwell, la reine d'une manière toute fantaisiste, et Ophélie comme un personnage des pantomimes romantiques. C'était encore charger le burlesque plus ou moins volontaire de la pièce originale, et ses puérilités. L'ensemble pourtant, au dire des témoins, ne manquait pas d'une certaine grandeur ni d'une étrange intensité.

Cette curiosité littéraire et historique a survécu grâce au livret du souffleur de W. Poel, couvert d'annotations de mise en scène, d'indications relatives à la récitation des rôles, que M. J. Isaacs a eu l'heureuse idée d'éditer.

D.B.

GRÈCE

Fernand CHAPOUTIER, Antoine SALAC, François SALVOUT — **Le Théâtre de Samothrace.** Bulletin de Correspondance hellénique, LXXX, 1956-I, pages 118-146. Ecole française d'Athènes.

Comme presque tous les sanctuaires grecs, Samothrace avait son théâtre. Les textes laissent deviner qu'on y représentait des drames en même temps qu'on y récitait des poèmes épiques et qu'on y chantait des hymnes en s'accompagnant de la cithare. Ces manifestations théâtrales organisées dans le sanctuaire des Grands Dieux découlaient normalement des cérémonies religieuses qui y avaient lieu. Ces cérémonies dont le caractère chorégraphique et dramatique est certain reprenaient les traditions et les thèmes légendaires locaux.

Le théâtre de Samothrace, étudié dans le détail depuis plus d'une trentaine d'années, est maintenant assez bien connu. Il offre l'originalité notable (c'est du moins ce qui paraît avoir été établi) de n'avoir pas eu de scène permanente. La raison en serait que l'orchestra était chaque hiver submergée par des eaux abondantes qu'il fallait nécessairement laisser s'écouler. On en était donc réduit à se satisfaire d'installations provisoires en bois qu'on construisait au printemps avant les grandes fêtes samothraciennes et qu'on démontait ensuite.

Dans le même numéro (pages 376-395), M. Georges Roux donne un compte-rendu complet de l'état des fouilles au théâtre d'Argos, mis à jour, comme tout le site, par l'Ecole française. On sait que ce théâtre, taillé à même le roc, comportait vingt-mille places ; c'était donc un des plus grands du monde antique. Les transformations que les Romains y ont apportées, et qu'on étudie avant de pousser plus loin les recherches, ne permettent pas qu'on se fasse encore une idée précise de l'état initial de cet extraordinaire monument, un des plus beaux que nous connaissions.

D.B.

Alexandre EMBIRICOS. — **Critique comparée d'« Erophile » et d' « Orbecche »,** in L'Hellénisme contemporain, deuxième série, tome X, fasc. 4-5, pages 330-360. Athènes, juillet-octobre 1956.

La Crète n'est tombée au pouvoir des Turcs qu'en 1669 ; auparavant, quatre siècles durant, elle fut colonie vénitienne. L'architecture de ses villes en témoigne encore, ainsi que la littérature toute influencée d'italianisme qui s'y est développée vers le XVIIe siècle. On a déjà, ici même, fait état des études entreprises depuis peu en Grèce sur le théâtre crétois de cette époque dont l'intérêt et la beauté sont incontestables.

Dans une éude comparative très poussée, M. Embiricos tente de marquer les similitudes et les différences existant entre l'« Erophile » de Chortatzis et l'« Orbecche » de Giraldi, son modèle, comparaison qui est toute à l'avantage du poète crétois.

« Erophile », qu'on peut dater de 1600, appartient bien par son thème à cette mythologie sanglante et mélodramatique dont s'enchantaient si fort les écrivains italiens de la Renaissance. Qu'on en juge, Erophile, fille du roi d'Egypte Philogonos, a épousé à l'insu de son père, le glorieux Panarétos qui a récemment sauvé le royaume de l'invasion étrangère. Ignorant cette union secrète, Philogonos veut donner sa fille à l'un de ses anciens adversaires. Evidemment, elle refuse et la vérité ne tarde pas à être connue du monarque ; d'où sa colère et la terrible vengeance qu'il met en œuvre. Sur son ordre, le malheureux Panarétos est torturé puis mis à mort sans qu'Erophile en sache rien. Enfin, le roi, faisant semblant d'accepter cette union contractée sans son consentement, offre à sa fille, en cadeau de noce, un vase d'argent contenant la tête, le cœur et les mains de son époux. Erophile, au comble de la douleur, se suicide, tandis que Philogonos, qui avait autrefois déjà tué son propre frère pour lui ravir son trône et sa femme, est tué à son tour par le chœur que tant de scélératesse a révolté.

Cet histoire est effroyable ; mais la tragédie de Giraldi dont elle est inspirée l'est encore plus. Giraldi, en faisant apparaître, dès le début de sa pièce, Némésis et les Furies, puis ensuite le spectre d'une reine incestueuse assassinée par son mari, a voulu imiter Sénèque et peut-être Eschyle. Pour y parvenir, il a cru nécessaire d'accumuler les horreurs. Dans le prologue, il avait prévenu les spectatrices qu'elles allaient assister à des tableaux bouleversants ; le reste de l'œuvre tient cette promesse. Furieux d'avoir été trompé par sa fille et non content pour la punir de mettre son mari à mort, le roi fait d'abord égorger devant les yeux du condamné ses deux petits enfants ; à la fin, Orbecche égarée tue son père et lui coupe la tête et les deux mains. Ce goût de l'atrocité passe la mesure, et le lecteur moderne se prend souvent à sourire. Chortatzis a refusé de suivre partout son modèle sur ces chemins de l'Enfer.

Giraldi vise à l'effet ; la psychologie manque étrangement à son œuvre. Son art est froid et se ressent toujours d'une certaine servitude à l'égard des tragiques latins ou grecs qu'il n'a pas su assimiler et dont, par une imitation mécanique et extérieure, il finit par ne donner qu'une médiocre caricature. Chortatzis est d'une autre force ; ce poète qui se voulait fidèle disciple de l'Italien écrit une pièce beaucoup moins fausse, beaucoup plus personnelle. S'il donne aussi dans la violence, s'il fait apparaître un spectre dont l'utilité est contestable, s'il ne craint pas les scènes pleines de sang, s'il paraît, auprès de Giraldi, maladroit, peu au courant des recettes drama-

tiques, il possède en revanche à un rare degré ce que son prédécesseur ignore : un sens psychologique profond, une justesse de touches, une sensibilité qui le placent haut au-dessus de lui. Déjà ce lointain provincial, cet étranger appartenant à un peuple vaincu annonce les grands tragiques du XVII[e] siècle français. Il dépasse son temps pour rejoindre la glorieuse tradition de l'antiquité grecque qu'il semble retrouver spontanément.

A quelles admirables réussites le théâtre crétois n'aurait-il pas atteint sans l'arrivée des Turcs qui a arrêté net son ascension ? Ses auteurs méritent d'être connus ; ils sont parmi les plus dignes et les plus originaux représentants de cette féconde époque.

Daniel Bernet

ITALIE

Giovanni BECATTI et Filippo MAGI. — **Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella** (Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia; I) la pittura etrusca, Tarquinii, fasc. III-IV. Libreria dello Stato, Roma, 1955. 41 pages, 21 fig., 16 planches.

Les peintures des tombes de Tarquinia, datées du VI[e] siècle avant notre ère, sont, on le sait, d'une importance considérable, non seulement pour la connaissance de l'art pictural étrusque qui a laissé ici ses plus belles réalisations, mais aussi pour la connaissance de cette civilisation. L'inspiration des peintures de Tarquinia est variée ; souvent cependant, le thème traité est celui des jeux funéraires célébrés en l'honneur du défunt. La tombe dite des Augures (cette appellation est due à un contre-sens qui a fait prendre les deux arbitres armés d'un bâton, insigne de leur fonction, présidant aux jeux pour des augures), et celle du Pulcinella intéressent aussi l'histoire du théâtre puisque sur leurs fresques apparaissent des personnages coiffés d'un chapeau pointu, le visage recouvert d'un masque. Le nom de *phersu* qui les désigne serait à l'origine du terme *personna,* le masque des Latins. Les rapports de l'Etrurie et de Rome et les nombreux emprunts de celle-ci au peuple qu'elle avait vaincu laissent supposer là une origine possible du bouffon italien. Le *phersu* étrusque, en même temps qu'il suscitait un personnage de théâtre, a pu d'ailleurs continuer à jouer dans les campagnes un rôle religieux. Au cours des célébrations agraires de printemps, par exemple, qui ont aussi des traits communs avec les rites funéraires. En tout cas, le *phersu,* qu'il soit ou non à l'origine du Pulcinella, pose un problème qui mérite d'être étudié. Son mystère, jusqu'à nouvel ordre, reste entier.

D.B.

Ettore LI GOTTI. — **Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia.** Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1956.

En Sicile, le théâtre des marionnettes, l'*Opra dei Pupi,* qui menace malheureusement de disparaître, emprunte son répertoire, on le sait,

à la Chanson de Roland, aux romans fabuleux de l'Arioste, de Boiardo et de Pulci, et à cette compilation de plus récente origine appelée *Reali di Francia.* S'agit-il de survivances carolingiennes datant du temps de l'occupation de l'île par les Normands ou du passage des pélerins des Croisades qui venaient s'embarquer pour la Terre sainte à Messine, et que chaque époque, par la suite, aurait marquées ? Aucun art n'est plus conservateur que l'art populaire et les poupées offrent cent exemples de survies comparables à travers les siècles. M. Li Gotti ne le pense pas. Les poupées siciliennes se seraient appropriées ces traditions au moment où elle commençaient à disparaître, c'est-à-dire vers le siècle dernier. Mais que jouaient-elles avant ? Il faudrait pouvoir multiplier les enquêtes de ce genre. Etant donné le manque presque total de documents dans ce domaine, l'histoire des marionnettes ne peut être retrouvée que par recoupements et en faisant appel à différentes disciplines. L'étude de M. Li Gotti est intéressante. Convaincante aussi, mais il est difficile de la considérer comme définitive.

D.B.

Glauco VIAZZI.— **Chaplin e la critica. Antologia di saggi, bibliografia ragionata, iconografia e filmografia.** Editori Laterza, Bari, 1955, 560 p., 20 illustrations hors texte.

Rarement sans doute une œuvre moderne aura été découverte, analysée, attaquée ou défendue comme l'a été celle de Charlie Chaplin dont l'exègèse occupe, dans l'ouvrage très documenté que M. Viazzi lui a consacré, plus de mille titres à l'appendice bibliographique. On reste un peu confondu ; il faudrait citer les grands noms de la littérature pour retrouver une telle prolifération critique autour d'un seul homme. C'est que Chaplin dépasse, parfois involontairement, le cadre de sa création cinématographique pour atteindre au mythe ; c'est non seulement l'écran, son histoire et sa technique, que le génial auteur-acteur met en cause mais la société moderne et la condition humaine où il a cherché son inspiration. Il s'ensuit qu'après une étude simplement descriptive de ses diverses productions, transcription en prose des images de ses films, qui ne se soucie que d'admirer son talent de conteur et de mime, on en vient rapidement à commenter son activité sur un registre plus large et plus varié, au risque de ne plus prendre Chaplin que comme un prétexte à spéculations. Signe irrécusable de sa place éminente dans notre temps.

Ainsi, existe-t-il des interprétations sociologiques, mythologiques et psychanalytiques de son œuvre auxquelles il faut joindre les interprétations politiques, généralement contradictoires, de la position qu'il a prise sur les problèmes sociaux du XXe siècle, sur la guerre et sur la paix. Antibolchevique ou bolchevique, vicieux ou saint, dénoncé par les uns pour être aussitôt exalté par les autres jusque dans l'intimité de sa vie conjugale, écartelé entre les thèses catholiques marxistes, surréalistes, Chaplin depuis quelque quarante années a été le point de départ de réflexions sur l'art, sur le cinéma, sur la morale dont on ne peut sous-estimer l'importance. En tâchant de mettre un peu d'ordre dans ce désordre, M. Viazzi a donné sur la vie intellectuelle de ce demi-siècle mieux qu'une simple anthologie, un témoignage

D.B.

POLOGNE

Léon Schiller. Pamietnik Tealny, N° 15-16, 1956, Varsovie.

« Pamietnik Teatralny », une importante publication théâtrologique polonaise, consacre un double numéro à son fondateur Léon Schiller, décédé en 1954. En plus de 600 pages, on nous apporte des témoignages sur le grand metteur en scène depuis ses années de collège, années qu'il passa à Cracovie où il naquit en 1887. L'ancienne capitale de la Pologne constituait alors le foyer intellectuel et artistique du pays, avec, au centre, l'extraordinaire figure du dramaturge et peintre, Stanislaw Wyspianski. Cracovie et son atmosphère jouèrent un grand rôle dans la formation spirituelle du jeune Schiller. Après avoir achevé ses études, il quitta Cracovie pour prendre contact avec la culture occidentale. Nous le retrouvons faisant son « apprentissage » auprès de Gordon Craig et publiant dans « The Mask » des articles essentiels sur l'art du théâtre et sur Wyspianski.

A travers les anecdotes et les souvenirs de ceux qui l'ont connu, on peut suivre étape par étape tout le chemin parcouru par Schiller. Metteur en scène, compositeur, folkloriste qui rappela à la vie d'anciennes formes théâtrales populaires, directeur de théâtre, pédagogue et organisateur d'une école supérieure de mise en scène, il apparaît dans ces pages comme une figure gigantesque à la mesure de la Renaissance.

Débutant dans la mise en scène au Teatr Polski de Varsovie, il passe ensuite à la « Reduta » avant de fonder en 1924 le Théâtre Boguslawski (du nom d'un grand auteur-acteur polonais du XIX[e] siècle) où il s'affirma en jetant les bases d'un style monumental de la mise en scène. Ce style, inspiré d'ailleurs par Mickiewicz et ses cours de littératures slaves au Collège de France, devait trouver son plein épanouissement quelques années plus tard, lorsque Schiller aborda *Les Aïeux* de Mickiewicz, d'abord à Vilna et à Lwow puis à Varsovie. à ce Théâtre Polski qui, à différentes époques vit ses grandes réalisations.

C'est à Lwow, en 1931, que Schiller inaugura son second style, le style néo-réaliste dont la première manifestation fut *Dorotea Angermann* d'Hauptmann. Le théâtre monumental et le théâtre néo-réaliste, le premier réservé à Mickiewicz, à Slowacki, à Wyspianski, à Shakespeare, le second jalonné d'œuvres d'Ibsen, de Cocteau, de Dostoïevsky, de Treadwell, de Giraudoux, furent les deux buts principaux du metteur en scène polonais, visionnaire et musicien, poète et érudit.

Quelques pages émouvantes conservent le souvenir de Schiller victime des envahisseurs allemands, déporté d'Auschwitz d'abord, prisonnier de guerre par la suite. L'image de l'homme complète celle de l'artiste.

Bronislaw HOROWICZ

U.R.S.S.

Bibliographie Théâtrale Russe

L'étude scientifique de l'histoire du théâtre est entrée dans l'université russe au cours des premières années de la Révolution,

lorsque les arts se sont affranchis de leur subordination à la « littérature ». Pour le théâtre, cela signifiait la reconnaissance de la valeur autonome de l'art scénique, lié sans doute à la dramaturgie, mais non plus considéré comme son appendice mineur. L'Institut pétersbourgeois d'histoire des arts, fondé en 1913 sur initiative privée, est devenu un important établissement d'Etat après 1917. Il comportait quatre sections : lettres, musique, arts plastiques et art théâtral (cette dernière section disposait d'une scène expérimentale pour les reconstitutions) (1). Ses travaux ont jeté les fondements d'une discipline qui, depuis, n'a cessé de se développer. Actuellement, l'U.R.S.S. compte non seulement de nombreuses chaires mais des facultés théâtrales et l'Institut d'Etat d'art théâtral Lounatcharski à Léningrad.

Les publications théâtrales sont extrêmement nombreuses et variées; elles comptent de solides ouvrages d'érudition, enrichis d'une masse de documents inédits, provenant des archives publiques et privées, largement ouvertes par la Révolution. La publication de certains ouvrages de longue haleine a été parfois interrompue, il est vrai, parce qu'entre temps « la ligne générale » avait changé. Ainsi (sans parler des encyclopédies où certaines définitions *sub voce* changent d'une édition à l'autre jusqu'à se contredire), on a vu paraître, en 1931, une très intéressante *Histoire du théâtre européen,* d'A. Gvozdev et A. Piotrovski (*Le théâtre antique et Le théâtre de l'époque féodale*) ; mais, jugé bientôt par trop « formaliste », ce volume n'eut pas de suite. Pour la même raison, la grande *Histoire du théâtre soviétique* (1933), prévue pour trois volumes, n'alla pas au delà du premier (*Les théâtres de Pétrograd au seuil d'octobre et sous le communisme de guerre,* 1917-1921). A plus forte raison, les deux premiers volumes de l'excellente monographie de Nic. Volkov : *Meyerhold* (2) qui a pour fond toute l'évolution de la pensée théâtrale russe depuis la fin du XIXe siècle, ne furent pas suivis du troisième : l'homme qui fut le grand maître du théâtre soviétique à ses débuts, était entre temps tombé en disgrâce.

Récemment, de nouveaux ouvrages de grande envergure ont été entrepris, fruit d'une longue et minutieuse préparation. Tel le volume I de l'*Histoire du théâtre de l'Europe occidentale* (3) et le volume I de l'*Histoire du théâtre dramatique soviétique russe* (4), conçus, une fois de plus, comme la mise au point « définitive » d'une histoire marxiste du théâtre.

Il nous semble intéressant de nous arrêter plus longuement sur le premier de ces ouvrages; il traite d'une matière connue du lecteur occidental, et celui-ci pourra en juger plus facilement.

Le schéma des études s'inspire des méthodes du matérialisme

---

(1) Institut Panrusse d'histoire des arts : *Tâches et méthodes de l'histoire des arts.* « Academia », Pétersbourg, 1924.

(2) Vol. I : 1874-1908; vol. II : 1908-1917. « Academia », 1929.

(3) Œuvre collective de la chaire d'histoire du théâtre étranger de l'Institut d'Etat d'art théâtral Lounatcharski, sous la direction générale de M. Mokoulski. (Ed. d'Etat « Art », Moscou, 1956, in-8°, 752 p.). Quatre volumes sont prévus : le 1er, paru, nous mène du Ve siècle à la fin du XVIIe; le 2e sera consacré au XVIIIe siècle jusqu'à la Grande Révolution française; le 3e : de la Révolution à la Commune de Paris; le 4e : de la Commune à nos jours. De forts volumes de *Morceaux choisis* (sous la direction de S. Mokoulski) complètent cet ouvrage. Jusqu'ici ont paru les vol. I et II, comprenant des extraits illustrant la dramaturgie du Ve à la fin du XVIIe siècle, et les réflexions sur le théâtres des maîtres du marxisme. Le trop grand effort d'exactitude dans les traductions, surtout en vers, prive malheureusement certaines œuvres de leur charme poétique, surtout celles du théâtre médiéval français.

(4) Ed. de l'Académie des sciences de l'URSS, in-8°, 782 p., sous la direction de N. Zograf, J. Kalachnikov, P. Markov, B. Rostotski. Vol. I : 1917-1934. Trois volumes sont prévus. Le 2e comprendra l'époque 1935-1945, le 3e, l'après-guerre et les parties bibliographique et documentaire.

dialectique. D'abord sont esquissées les conditions économiques et sociales, censées seules avoir déterminé le caractère du théâtre étudié. Suit une étude de la dramaturgie, puis un exposé nourri des éléments scéniques, du style des acteurs, de la mise en scène, du caractère général des représentations. Ces exposés sur les formes proprement théâtrales sont les plus intéressants, les plus riches et sans doute les moins contestables.

Par contre, l'esprit dans lequel sont analysés les faits historiques et la dramaturgie, risque de ne pas faire l'unanimité parmi les lecteurs occidentaux. Le principe liminaire de cet ouvrage collectif est formulé avec précision dans la préface du prof. S. Mokoulski (5) :

« *L'objet même d'une étude scientifique du théâtre a été radicalement révisé. Nous étudions ici la dramaturgie et l'art scénique réalistes sous les formes qu'ils revêtent à diverses époques* (...) *dans leur lutte contre les différents courants antiréalistes.* »

Autrement dit, seuls sont considérés comme vivants, créateurs et dignes d'intérêt, les éléments réalistes. On devine tout ce qui est absent de ce volume, pourtant solidement documenté, bien illustré et fort instructif, destiné à servir de manuel aux étudiants des facultés théâtrales. Cela est particulièrement sensible dans ce premier tome, qui comprend tout le théâtre médiéval : 1re partie : *Le théâtre de l'époque féodale* (par G. Boïadjiev) ; 2e partie : *Le théâtre à l'époque de la formation des relations bourgeoises* (Introduction de G. Boïadjiev et A. Djivélégov, les chapitres sur les théâtres nationaux étant dus à des spécialistes).

Le ton est donné dès la première phrase d'introduction :

« *Le théâtre de la société féodale présente un tableau frappant de la lutte du principe populaire réaliste contre les conceptions religieuses qui ont asservi l'art scénique pendant tout le moyen âge. De siècle en siècle, cette lutte s'accentue et devient toujours plus ouverte.* » (p. 7).

En conséquence, paradoxalement, les éléments comiques, la farce, les diableries, qui contiennent des traits « *réalistes, de genre* », acquièrent une importance prépondérante, tout le reste (la foi ne faisant pas partie des conditions historiques économiques et sociales) n'étant que « *propagande de l'Eglise* », soutenue par la noblesse et le clergé. Face à eux, le réalisme satirique est la principale arme du « *bloc antiféodal : la bourgeoisie* (qui, à ses débuts, est une classe progressiste) *et la plèbe urbaine, l'une et l'autre engendrées par la paysannerie* » (p. 11).

Illustrons cette théorie par le commentaire du passage du *Miracle de Théophile* où la Vierge, « *en termes énergiques* », exige du diable la restitution du contrat qu'il a fait signer au clerc : « *Il est difficile de dire comment les spectateurs se comportaient au cours de cette scène : étaient-ils émus par la victoire de la Vierge ou bien riaient-ils en l'écoutant couvrir d'injures, telle une maligne harangère, ce rusé coquin de diable. Il est probable que le public adoptait cette dernière attitude.* » (p. 46).

C'est « *le manque de maturité de la classe bourgeoise montante* » qui permet « *les contradictions idéologiques des miracles* » et, à la fin du spectacle, le triomphe de « *l'idéal chrétien abstrait* » : « *Le miracle, qui commençait par une mise en accusation des réalités, se*

---

(5) M. Serge Mokoulski est une des principales autorités russes en matière de littérature et de théâtre français. Auteur de nombreuses études, il est aussi co-auteur et directeur du vol. I de l'importante *Histoire de la littérature française*, publiée par l'Académie des sciences de l'URSS. Vol. I : *Des origines à* 1789, 1946, in-8°, 812 p.; vol. II : 1789-1870, 1956, in-8°, 732 p.

terminait par une réconciliation avec la vilenie, voire par son idéalisation, puisqu'on admettait que n'importe quel scélérat pouvait se révéler comme un juste » (p. 53).

Le rétrécissement du champ de vision qu'on constate dans cette partie de l'ouvrage, est évidemment moins sensible dans les chapitres consacrés au théâtre, « laïque » par excellence, de la Renaissance. Celle-ci est traitée comme une continuation directe du bas moyen âge, « *l'art médiéval aspirant à se libérer des fers de l'idéologie cléricale* ».

« *Pendant que les porte-parole aristocratiques de la Renaissance rompaient avec le public de masse pour se confiner dans les scènes de cour* », les jeunes théâtres nationaux « *exprimaient les tendances humanitaires libératrices, en développant les germes réalistes sains que contenaient les anciens genres* » (p. 38). C'est en Espagne d'abord que s'affirme « *une dramaturgie nationale réaliste* (...) *malgré la présence de certaines idées religieuses et nobiliaires* ».

Les pages les plus curieuses sont sans doute celles qui « réhabilitent » le classicisme français, parce que « *tant que l'absolutisme a joué un rôle historique progressif, la conception idéale de l'Etat permettait d'affirmer la primauté des intérêts de cet Etat et de la société par rapport aux intérêts de l'individu* ». D'où, l'idéal de l'homme et du citoyen chez Corneille et Racine (p. 142).

« *La réforme réaliste* » est accomplie par Molière à l'aide de la farce satirique qui « *frappe les monstruosités sociales engendrées par le pouvoir nobiliaire et la propriété bourgeoise* » auxquels il oppose « *la haute moralité et le bon sens du petit peuple* » (p. 143). Sans discuter « *la haute moralité* » de Scapin, de Sganarelle ou de Mascarille, notons les généralisations : les précieuses deviennent la société, et Tartuffe l'Eglise. Pour Molière, paraît-il, « *le critère de la valeur artistique d'une œuvre est le degré de sa fidélité à la réalité* » (p. 637). Il s'ensuit une « réhabilitation » des sources du comique moliéresque, et notamment de la *commedia dell'arte* dont la grande popularité serait due surtout à « *la richesse de son contenu. La critique bourgeoise passe sciemment sous silence cet aspect de la question. En vidant ce genre populaire de son contenu réaliste, cette critique l'esthétise, le considère presque comme l'unique modèle d'art* pur » (p. 217).

La dialectique matérialiste, habile à jouer sur les contradictions inhérentes à la société bourgeoise, fournit une interprétation de certains aspects des grandes œuvres qui permet de les ranger dans la catégorie réaliste, la seule qui vaille. Ainsi, « les figures morales » de Cervantès ne seraient pas des allégories mais « *des images sommaires qui extériorisent les sentiments et l'esprit de la collectivité* » (p. 294). De même, quelques lignes suffisent pour balayer le monde immense de l'au-delà shakespearien, car, « *pour les contemporains de Shakespeare, les fantômes, les elfes ou les sorcières n'étaient nullement des êtres fantastiques; ils y croyaient* » (p. 437). Autrement dit, les croyances populaires rendaient les fantômes « réels ». Cependant, cet argument n'est point utilisé dans les pages consacrées aux mystères et aux miracles.

Quant au problème de la personnalité de Shakespeare, il est tout simplement rejeté comme « *anti-scientifique* » et « *réactionnaire* », puisqu'il a son origine dans le doute qu'un « *plébée* » puisse être l'auteur d'une œuvre grandiose (p. 430). Mais la plus grande victime de cette réévaluation est peut-être Calderon dont l'œuvre « *au service de l'Eglise* », est déclarée « *anti-humaniste* » (p. 262).

Aussi rétréci qu'apparaisse dans ces caractéristiques l'esprit des grands dramaturges, on ne saurait sous-estimer la valeur de l'ouvrage

en tout ce qui concerne l'histoire matérielle du théâtre. C'est un excellent instrument de travail; il apporte une masse de connaissances précises et nécessaires et il est complété par des indexes, des illustrations judicieusement choisies et par une solide bibliographie, ne comportant pas d'exclusives contre les historiens bourgeois. L'introduction d'un chapitre sur la *Naissance du théâtre slave dans les Balkans* est une importante nouveauté. De même, sans se borner aux principaux courants européens, les tomes suivants comporteront des études sur les théâtres de Hongrie, de Roumanie, d'Autriche, de Belgique, etc.

Nina GOURFINKEL.

MUSIQUE ET DANSE

Richard WAGNER. — **Lohengrin, opéra romantique en trois actes.** Paroles françaises de Charles NUITTER, édition bilingue. Les grandes mises en scène du xxe siècle, No 1 série opéra. Henri Guichaoua éd., Paris, 1956, 139, p. illustrations.

J'avoue ne pas très bien comprendre l'intérêt de cette édition de l'œuvre de Wagner, premier numéro d'une série « Opéra » consacrée aux grandes mises en scènes du XXe siècle. Ce petit livre est bien présenté : on nous offre le texte en allemand de « Lohengrin » avec, en regard, sa traduction française; les indications de mise en scène sont imprimées en encre rouge ; quelques bonnes photos des représentations du Festspiel de Bayreuth servent d'illustrations. L'édition en elle-même est réussie. Mais, est-ce bien cela que le titre de la collection paraît annoncer ? L'auteur choisi pour la commencer est justement celui qui a accordé le plus d'importance à la mise en scène, celui pour lequel elle n'est pas seulement un phénomène ajouté à l'œuvre, mais au contraire en fonde l'existence et tient dans l'architecture de l'ensemble une place à peine inférieure à celles du texte ou de la partition. Wagner ne concevait pas ses drames en dehors de la scène. Les quelques notations qu'il ajoutait à ses livrets et qui sont reproduites ici sont loin de rendre compte des multiples préoccupations de ce dramaturge théoricien.

Même si l'intention de l'éditeur a seulement été fixer un aspect des représentations modernes de Bayreuth, il faut reconnaître que les photos sont insuffisantes ; c'est en tout cas d'un intérêt secondaire. Pour répondre à son propos et être vraiment utile, une telle collection, me semble-t-il, devrait multiplier les documents parallèles, se faire en quelque sorte le journal de la création théâtrale, seul moyen de la restituer dans sa complexité et sa totalité. Une mise en scène, c'est la vie remuante et bruyante d'une œuvre ; le livre peut très bien la recréer. Celui-ci est un peu mort. C'est dommage, car il y a là un domaine à exploiter qui, à ma connaissance, ne l'a jamais été.

D. BERNET.

Zdenko von KRAFT. — **Wagner.** Traduit de l'Allemand par J. Boitel, Paris, Correa edt., 1957, 288 p.

Ce livre n'apportera aucune vue nouvelle sur le génie musical du compositeur — tout d'ailleurs n'a-t-il pas été dit? — mais, se

présentant comme la reconstitution documentée d'une vie dramatique, il dévoilera certains aspects peu connus de l'homme, notamment ses comportements extérieurs un peu théâtraux, et aussi cette exaltation caractérielle, si spécifiquement romantique.

Au cours d'une vie tumultueuse Wagner a vécu trois amours, trois « Grands » naturellement : c'est au début de sa vie l'impétueux jeune mâle qui s'éprend d'une pseudo-idiote Minna, c'est au moment de l'âge mûr le coup de foudre pour Mme Wesendonk, dont le prénom Mathilde devra se prononcer Iseult, enfin l'homme âgé trouvera en Cosima, la femme de son meilleur ami Hans de Bülow, après une « poussée passionnelle » pour elle, une affection quasi-maternelle, non sans avoir été troublée, une fois de plus, par la piquante Judith Gautier.

Wagner était un instable et c'est là une des raisons pour lesquelles il mena une vie de « juif errant ». On a pu le suivre à la trace, par ses déménagements successifs. Il détestait la solitude, d'où son goût persistant pour le plus fidèle ami de l'homme, le chien. Ne s'occupant absolument pas des questions d'argent, criblé de dettes, il traînait à ses trousses une cohorte de créanciers, jusqu'au jour où un roi fou, Louis II de Bavière, mit sa cassette à la disposition de ses rêves, rêves dont le dernier s'est matérialisé en ce fameux Théâtre de Bayreuth, construit sur ses plans et qui est resté un haut-lieu de pélerinage musical.

Livre attachant comme une biographie romancée en dépit d'une traduction d'un style un peu lâché et sans grande originalité.

Rostislav HOFMANN. — **La Musique en Russie.** Paris, Sté frauç. de diffusion musicale et artistique edt., 1956, 352 p.

Nul mieux que Rostislav Hofmann, auteur d'*Un siècle d'opéra russe* (Corréa, édit.), d'un *Tchaïkowski* (Edit. du Chêne), d'un *Moussorgski* (Edit. J. M. F.) et des traductions d'un *Prokofieff* et d'un *Chostakowitch* (Edit. du Chêne), n'était qualifié pour dresser un panorama de « La musique en Russie, des origines à nos jours ». Il ne s'agit pas là d'un ouvrage de technicien érudit mais beaucoup plus d'un ouvrage de haute vulgarisation — avec « exemples sonores » d'enregistrement — destiné au lecteur curieux de connaître et de goûter l'évolution de cette Musique depuis ses origines religieuses et populaires, jusqu'à son réveil national dû au siècle dernier à Glinka, réveil poursuivi par le fameux « Groupe de cinq », sans pour autant négliger « les traditionnalistes », et qui aboutit aux actuels compositeurs soviétiques. Ce qui fait le prix d'une semblable étude c'est sa clarté. Hofmann sait en outre, en quelques phrases, caractériser l'homme et son œuvre, les situer en leur climat, leur époque. Et s'il fait montre de certaines préférences elles sont toujours étayées sur un juste sentiment de ce qu'est l'art des sons.

L'ouvrage est complété par une liste des œuvres de la plupart des grands compositeurs russes, par une bibliographie sommaire et un index des noms cités.

Jacques LONCHAMPT. — **Dictionnaire pratique des compositeurs et des œuvres musicales.** Sté franç. de diffusion artistique et musicale, 186 p., 1955.

La forme dictionnaire est une forme à la mode et cette mode se justifie pleinement par ce qu'elle a de pratique dans un monde qui veut connaître vite. C'est pourquoi le travail de Jacques Lonchampt s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à l'art musical. Toutefois c'est

par ses vertus pédagogiques qu'il s'impose peut-être plus encore : trente-sept compositeurs notoires y figurent avec la liste d'environ soixante-dix de leurs opus analysés succinctement parmi ceux les plus exécutés au concert. Il faut souhaiter que l'auteur ne s'arrête pas en route afin d'étendre sa tâche, sous cette même forme, à l'ensemble de la production contemporaine.

Paul HUOT-PLEUROUX. — **Histoire de la musique religieuse.** Préface de Norbert DUFOURCQ. Pres. univers. 1957, 356 p. plus appendices.

Bien qu'il s'en défende l'ouvrage de Paul Huot-Fleuroux — prêtre, historien et musicien — est un ouvrage de haute érudition. C'est pour le moins un ouvrage sérieux, et sérieusement fait, qui retrace, dans ses méandres, ses « illuminations », ses périodes grises, l'histoire de la musique religieuse depuis les balbutiements des premiers chants grégoriens jusqu'aux compositions achevées d'un Messiaen et d'un Poulenc. C'est là, on s'en doute, une histoire passionnante puisqu'elle se trouve entièrement liée à l'évolution de la chrétienté (catholique et protestante), l'auteur ayant volontairement négligé la musique religieuse israélite et à fortiori, celle d'Extrême-Orient.

Le seul point sur lequel le travail si documenté de Paul Huot-Pleuroux prête à controverse c'est sa prise de position vis-à-vis de certains compositeurs de génie (Haydn, Beethoven, Berlioz, Verdi entre autres). Leurs œuvres religieuses, laisse-t-il entendre sans le formuler, seraient, dans une certaine mesure, pernicieuses. Qu'est-ce à dire? S'agit-il d'un livre qui étudie les formes musicales de l'art ou d'un « cathéchisme musical »? Le tempérament de l'artiste qui « loue le Seigneur » doit-il faire montre de la plus parfaite orthodoxie, ou peut-il s'en évader en rompant avec les règles d'un formalisme étroit? (musique sainte, excellente, universelle, selon l'encyclique pontificale de 1955). Devons-nous nous satisfaire, en musique religieuse, d'un « Saint-Sulpice sonore », ou devons-nous accueillir les Desvallières, les Braque, les Matisse, les Rouault de l'art musical? Qu'on n'exécute pas à l'office le *Requiem* de Verdi, cela se conçoit, mais qu'on en profite pour le traiter « d'œuvre théâtrale au pathétique facile » il y a là, semble-t-il, une confusion regrettable. Mais ce n'est pas en si peu de lignes qu'on peut jeter quelques clartés sur un tel problème...

Lettres de Claude Debussy à André Caplet. Collection « Domaine musical », edt. du Rocher 110 p., 1957.— **Les plus belles lettres de Mozart.** Collection « Documents célèbres », N° 4, edt. du Cervin, 78 p., Lausanne, 1956.

Les célébrités sont une source quasi-inépuisables. Leurs moindres gestes, moindres paroles, moindres écrits, leurs plus infimes soupirs ou tiraillements d'estomac, semblent devenus dignes d'être mis noir sur blanc.

Debussy a écrit de nombreuses lettres. Les éditions Flammarion ont, sous presse, toutes celles écrites entre 1910 et 1914, réunies par Mme de Tinan, belle-fille du génial compositeur. Au moment même de la mise à la scène, à l'Opéra, du *Martyre de Saint Sébastien,* les éditions du Rocher ont cru bon de publier celles que Debussy avait adressées, lors de la création de ce *Martyre,* à son disciple et ami André Caplet. Pour deux ou trois phrases d'un intérêt évident, que de déchets! : « *Si vous êtes libre demain mercredi nous vous atten-*

dons pour déjeuner », « *Mme Debussy, votre amie Chouchou se joignent à moi, selon leur gracieuse coutume et vous envoient leurs affectueuses pensées* », « *Demain mercredi, à l'Opéra-Comique — Baignoire n°* 20 — *on vous attendra avec une impatience toute amicale* », « *Strawinski n'a pu me donner trois places ensemble, mais il vous offre un fauteuil à côté de celui de ma femme* », etc, etc.

Heureusement il y a la préface d'André Schaeffer (10 p.) et une introduction (9 p.) qui, à elles seules, avec un court article de Debussy sur Rameau (3 p.), peuvent partiellement justifier une publication de ce genre. Pour tout le reste *M. Croche antidilettante* de Debussy en dit beaucoup plus long sur le caractère et les idées de Claude de France.

Mêmes remarques sur *Les plus belles lettres de Mozart*, réunies par Pierre Meylan. Nous savions déjà, qu'à côté de remarques fort pertinentes sur son art, Mozart était resté, intellectuellement, un grand enfant. Ces différentes lettres sur « Mozart et sa famille, Mozart et l'amour, Mozart vu par lui-même, Mozart et les interprètes, jugements de Mozart » ne font que confirmer cette opinion. En dehors de quelques lignes sur l'interprétation de ses opéras, l'art de chanter, les pianistes, les organistes, etc., les autres citations ne présentent qu'un caractère de « petite anecdote ».

Gabriel LAPLANE. — **Albéniz**, Edt. Milieu du monde, 22 p., ill., 1956.

En dehors de la double biographie du regretté Henri Collet consacrée à Albéniz et Granados (Edit. Bon Plaisir 1948), il n'existe aucun ouvrage, en français, sur Albéniz « ce Chabrier d'Espagne ». L'étude Laplane est donc particulièrement précieuse.

Ce livre, nous confie l'auteur, a été conçu et en partie écrit en captivité ». C'est donc, si l'on peut dire, un ouvrage d'inspiration intérieure, un ouvrage qui, au départ, a tout tiré de son propre fond : son élan d'amour en acquiert une vertu supplémentaire. Mais que le lecteur ne croit pas pour autant que la vie et l'œuvre de ce maître aient été analysées sans documentation précise... Trois parties : *La vie*, vie d'enfant indiscipliné et d'adulte bohème (Albéniz est mort à 49 ans), *Le message*, Albéniz tel Bartok, transfigurant le folklore ibérique, *L'œuvre :* les essais lyriques, la production pianistique, le testament musical, *Iberia*.

L'ouvrage préfacé par Francis Poulenc est complété par un catalogue chronologique des opus, par le déroulement, également chronologique — jalonné par les dates marquantes — de l'existence mouvementée du compositeur et par une bibliographie. Une petite lacune : aucune référence discographique.

H. H. STUCKENSCHMITT (traduit de l'allemand par A. de Spitzmüller et Cl. Rostand). — **Schönberg**, 182 p. Collection « Domaine musical », Edt. du Rocher, 1956.

Le public amateur qui assiste aux querelles plus ou moins véhémentes des « anciens et des modernes » du monde musical, c'est-à-dire des tenants de la discipline traditionnelle et des révolutionnaires — les dodécaphonistes — partisans du système sériel, connaît sans doute le nom de son premier novateur Arnold Schönberg (1874-1951). Si ce public a parfois entendu des œuvres du maître (dont le célèbre *Pierrot lunaire* fit scandale en 1942) et parfois des

œuvres de ses disciples — d'Alban Berg, Webern au français Pierre Boulez — il se trouve généralement décontenancé par l'aspect spécifiquement technique de ce nouveau système. C'est pourquoi le livre de Stükenschmitt, consacré à Schönberg, arrive à son heure. Il conte les démarches successives du compositeur qui, partant d'un wagnérisme exacerbé, s'en libère peu à peu pour réaliser la synthèse d'un nouveau langage musical qui devait connaître de jour en jour des adeptes de plus en plus nombreux.

Claude Rostand profite de la circonstance pour accompagner l'étude de Stükenschmitt par une « Note sommaire sur le système dodécaphonique et la méthode sérielle ». L'ouvrage comporte en outre une chronologie, une table des œuvres de Schönberg, une discographie, une bibliographie.

Ouvrage de vulgarisation, certes, mais qui, par son sujet, n'a pu totalement écarter une certaine aridité.

La Revue Musicale. — Numéros spéciaux : *Hector Berlioz* (148 p. illust.), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (80 p. illust.), *La Vérité de Jeanne* (32 p.), *Vers une musique expérimentale*, sous la direction de Pierre Schaeffer (142 p.). Edt. Richard Masse.

Cette revue, la seule revue musicale française d'esthétique, semble s'orienter de plus en plus vers des numéros qui, en rapport avec l'actualité, traitent d'un musicien, ou d'une œuvre, ou d'un sujet particulier.

Le numéro consacré à Berlioz (1803-1869) projette sur le grand romantique français un éclairage nouveau grâce à l'érudition d'écrivains tels que Jacques Chailley (Berlioz harmoniste), Evelyn Reuter (Berlioz mélodiste), René Dumesnil (Berlioz humaniste), Jean Roy (Berlioz vivant), etc., le tout couronné par une « Bibliographie berliozienne », aussi complète qu'il se peut, dressée par Prod'homme.

La reprise du *Martyre de Saint-Sébastien* (Opéra de Paris 1957) de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, ouvrage créé en 1911, sert de prétexte aux souvenirs vécus de Gustave Cohen et d'Emile Vuillermoz, et à de nombreux témoignages de tous ceux qui ont collaboré à sa nouvelle présentation (Georges Hirsch, Serge Lifar, Maurice Jacquemont, Félix Labisse, Louis Fourestier, Ludmilla Tcherina) et fait état des réactions que cette nouvelle présentation a suscitées dans la presse.

Le fascicule sur *La vérité de Jeanne*, oratorio en quatre parties et un intermède, musique d'André Jolivet (création : Mai 1956 à Domrémy) est consacré au texte de cet oratorio et à un certain nombre d'études analytiques dues à la plume de Carl de Nys, Gérard Michel...

Enfin : *Vers une musique expérimentale* résume quatre ans de recherches poursuivies sans relâche dans les studios de la Radio française de la rue de l'Université, recherches commentées par les « croyants » les plus fervents de cette forme d'expression qui a pris nom : « musique concrète » tels son animateur Pierre Schaeffer en tête, Jean Tardieu, Pierre Boulez, Philippe Arthuys, Antoine Goléa, Enrico Fulchignoni et beaucoup d'autres, ensemble d'articles complétés par « un historique » (1948-1952) et une liste d'œuvres concrètes dont deux — sous forme de ballets — (*Voilà l'homme* ou *Symphonie pour un homme seul* et *Haut voltage,* chorégraphiés par Maurice Béjart)

ont dépassé, atteignant le public des spectacles, le stade réservé aux simples « initiés ».

Quatre numéros qui, à des titres différents, contribuent largement à laisser des traces écrites de l'activité musicale de notre temps.

Renaissance de l'opéra. — Article de René Leibowitz. Les Temps modernes, Nº 134, avril 1957.

La thèse que soutient René Leibowitz est la suivante : on peut interesser un quelconque mélomane à un quatuor, à une symphonie, à travers une exécution médiocre, mais à un opéra certainement pas, car, remarque-t-il : « l'exécution d'un opéra fait en quelque sorte partie *intégrante* de l'ouvrage lui-même ». Et Leibowitz de conclure, à juste titre, que si nous assistons à une renaissance de l'opéra cela est dû au choix d'interprètes de premier ordre, d'exécutions musicales et de mises en scène particulièrement soignées telles qu'on s'ingénie à nous les offrir dans les grands festivals internationaux, ceux de Bayreuth, Munich, Glyndebourne, Aix-en-Provence... Le ridicule du théâtre de musique n'est pas dans ses conventions mais dans la façon dont ces conventions sont maladroitement soulignées.

L'Opéra de Paris, Nº XIV, éd. Théâtre de l'Opéra, 64 p.

En tête de ce numéro, Georges Hirsch, à nouveau administrateur, dresse un bilan des activités de cette première année : Berlioz, Wagner, Mozart, Richard Strauss ont été remis à l'affiche et *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy, ainsi que le ballet tiré de *La Symphonie fantastique* — avant la création des *Dialogues des carmélites* de Poulenc — ont constitué deux événements lyriques d'importance. Gustave Cohen évoque ses souvenirs sur Gabriele d'Annunzio, auteur du livret du *Martyre* et le décorateur Labisse expose la manière dont il a voulu « garder l'esprit de l'œuvre ». Francis Poulenc nous confie comment il a composé ses « Dialogues » d'après Bernanos, Pierre-Aimé Touchard trace un portrait du metteur en scène Maurice Jacquemont (metteur en scène du « Martyre » et des « Dialogues »). Florent Schmitt rend hommage à Berlioz, Georges Migot au Mozart de *Don Juan.* On y parle également de José Beckmans, nouveau directeur de la scène de l'Opéra et de Louis Fourestier, chef d'orchestre « au service de la musique » (R. Dumesnil), du *Capriccio* de Richard Strauss qui, avec les reprises de *Cosi fan tutte* et du *Mariage,* vient d'obtenir à l'Opéra-Comique un succès imprévisible. Les dernières pages sont consacrées à la danse.

Copieusement illustré ce numéro XIV apporte une documentation précieuse sur l'activité renouvelée de nos deux théâtres lyriques nationaux.

André Boll.



BIBLIOGRAPHIE

En raison de la collaboration de notre Société avec l'Institut International du Théâtre et la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle, nous avons dû modifier le plan de la Bibliographie.

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques.
b) Le Théâtre et la vie Politique et Sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABREVIATIONS(1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H.— Hufvudstadsbladet [Helsing fors].
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University[
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan].
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.**—Shakespeare Quaterly [New York].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].
* **Te.** — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h, (samedi et dimanche exceptés).

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z.** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès avec la collaboration de M. Brahmer, B. Krol *(Pologne)*, René Thomas Coele (*France*), E. A. Dughera *(République Argentine)*, M. Ocadlik *(Tchécoslovaquie)*, *La revue* Teatrul *(Roumanie)*, *La Société théâtrale Panrusse (U.R.S.S.) et les membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : N. O. Anker *(Norvège)*, J. F. Bruijn *(Pays-Bas)*, D. Diederichsen *(Allemagne)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, F. Hadamovsky *(Autriche)*, B. Hergesic *(Yougoslavie)*, A. C. Kahn *(Grande-Bretagne)*, H, Nyrop-Christiensen *(Danemark)*.

I
BIBLIOGRAPHIE ET RÉPERTOIRE

1012. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1955-1956. **R.T.I.**, IV, N°s 3-4.

1013. *Analyse des nouvelles pièces italiennes représentées pendant la saison théâtrale* 1956-1957. Ibid. V, N° 3.

1014. *Bibliographie des œuvres de Jean Giraudoux*. Biblio, 1956, N° 8.

1015. *Brecht : bibliographie sommaire* **Eu.**, N°s 133-134, 1957.

1016. *Deutsche Theater*. Almanach publié par l'intendance du Deutschen Th. Berlin, 320 p., 270 photos, dont 18 couleurs. Henschelverlag-Kunst und Gesellschaft. Berlin.

1017. *Indice del Teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VI, N° 12.
Peppino De Filippo, Andrea Dello Siesto, Emilio De Martino, Enzio d'Errico, Alessandro De Stefani, Alberto Donini.

1018. *Indice del Teatro italiano contemporaneo.* Ibid., VII, N° 1.
Bruno De Cesco, Enzo Duse, Diego Fabbri, Omero Fantera, Mario Federici, Paolo Ferrara, Ubaldo Fornelli.

1019. *Indice del Teatro italiano contemporaneo.* Ibid., N° 4.
Gioacchino Forzano, Arnaldo Fraccaroli, Salvato Gotta, Silvio Giovaninetti, Antonio Greppi, F. Guidi Di Bagno.

1020. *International Theatre Annual.* N° 1. ed. by Harold Hobson. London' Calder Ed., 1956, 174 p. ill.

1021. *Theatre world (London) Annual.* A pictorial review of West End productions with a record of plays and players, ed. by Frances Stephens. N° 7, 1st June 1955 - 31st May 1956. London, Rockliff, 1956, 176 p. ill.

1022. *Who's who in the Theatre.* London, Pitman, 1957, 12e édition revue et augmentée par John Parker, 1772 p.

1023. *Yearbook of comparative and general literature* ed. by W. P. Friederich and Horst Frenz, IV. Chapel Hill, the University of North Carolina Studies in Comparative Literature. 1955.

1024. 1954-1955. *Prva godina rada Zagrebackog dramskog kazalista.* Zagreb, 1956. 2 × 16, 44 p., ill.
La première année d'activité du Théâtre dramatique de Zagreb.

1025. BATUSIC (Slavko). — *Sterija na zagrebackoj pozornici.* Beograd, 1956, 19,8 × 13,5 cm, 149-175 p..
Répertoire des pièces de J. St. Popovic représentées à Zagreb; extrait du livre « Knjiga o Steriji ».

1026. CLASON (W. E.). — *Dictionnaire de cinéma, son et musique.* Dictionnaire en 6 langues : anglais, allemand, espagnol, français, italien, hollandais. Paris, Dunod, 1956, 16 × 25, 950 p..

1027. DOBROVOLJC (France). — *Bibliografija zapisov o Cankarjevem « Pohujsanju v dolini sentflorijanski »*. Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, N° 2, 1956-1957.

Bibliographie des écrits relatifs à la pièce « Scandale dans la Vallée de Saint-Florien » d'Ivan Cankar de 1907 *à* 1956.

1028. GIRAUD (Jeanne). — *Manuel de bibliographie littéraire pour les* XVIe, XVIIe, XVIIIe *s. français*, 1936-1945. Paris, A. G. Nizet, 1956.

1029. KOZELKA (Paul). — *ASTR, New Theatre Research organisation, Meets.* **OSU T.C.B.**, Vol. IV, N° 1.

1030. KRAGH-JACOBSEN (Svend). — *Teateraarbogen* 1955-1956. Copenhague, Gjellerup, 1956, 296 p. ill.

Catalogue du répertoire danois en 1955-1956.

1031. KRAGH-JACOBSEN (Svend) et KAJ CHRISTENSEN. 25 *teatersaesoner* 1931-1956. Copenhague, Illustrations-forlaget, 1956, 168 p. ill.

Catalogue illustré du répertoire des théâtres de Copenhague, 1931-1956.

1032. KURSCHNER (J.).— *Theater-Handbuch.* Hrsg. von Herbert Al. FRENZEL und Hans J. MOOSER. Berlin, de Gruyter, 1956, 8°, XII-840 p.

1033. LARSEN (Thorvald). — 35 *ars repertoire*. Copenhague, 1956, 29 p.

1034. LE SAGE (Laurent). — *Œuvres de Jean Giraudoux* (bibliographie). Livres de France, octobre 1956.

1035. MACIEJEWSKA (Maria-Krystyna), POLAKOWSKA (Anna). — *Czasopisma teatralne dziesieciolecia* 1944-1953, Wroclaw, Ossolineum, 1956, 659 p.

Bibliographie des périodiques consacrés au théâtre (1944-1953).

1036. McDOWELL (John H.). — « *Publications at OSU* » Players Magazine. Février 1957, XXXIII, 101-102.

1037. MANKOWITX (Wolf). — *A.B.C. of show business*. London, Oldham Press. 1956, 56 p. ill.

1038. MARKOVIC (Marko). — *Sterija u pocecima pozorisnog zivota u Bosni*. Nasa scena, Novi Sad, N° 112-113, 1956.

Liste de pièces de Jovan Sterija Popovic représentées en Bosnie de 1888 *à* 1902.

1039. PARKER (M. I.) et MATHEY (J.). — *Antoine Watteau, catalogue complet de son œuvre dessinée*. Paris, Publication de la Société de reproduction de dessins anciens et modernes, in-4°, 1957, Vol. 1.

1040. PIERROT (Roger). — *Répertoire des manuscrits littéraires vendus de* 1945 *à* 1954. [XIXe (suite), M. Donnay - Mme V. Hugo]. **R.H.L.**, 1956. N° 2, [Nerval Zola]. N° 4.

1041. SCHWANBECK (Gisela). — *Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von* 1885 *bis* 1952. Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1956, XIV-563 p. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 58.)

1042. STRAUS (Stefan). — *Bibliografia zródel do historii teatru w Polsce*. Wroclaw, Ossolineum, 1957, 495 p.

Bibliographie des sources pour l'histoire du théâtre en Pologne (jusqu'à 1953).

1043. TALVART (Hector) et PLACE (Joseph). — *Bibliographie des auteurs modernes de langue française* 1801-1956. Paris Horizons de France 1957, in-8° raisin, 400 p.

T. XIII : M. MAETERLINCK, Maurice MAINDRON, Joseph de MAISTRE, Xavier de MAISTRE, Stéphane MALLARMÉ, André MALRAUX, Roger MARTIN DU GARD, Henri MASSIS, Camille MAUCLAIR, Guy de MAUPASSANT, François MAURIAC.

1044. SHUTTLEWORTH (B.). — *W. J. Lawrence : a handlist* IX (suite). **T.N.**, Vol. 11, Nos 1 et 2.

II

CATALOGUES

Expositions, archives, bibliothèques

1045. *Théâtres et fêtes à Paris* XVIe *et* XVIIe *siècles*. Catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet. Paris, juin-juillet 1956, par P. BJURSTROM et B. DAHLBACK. Préface par A. BEIJER. Introduction par Otte SKOLD. Avant-propos par Clovis EYRAUD. Paris, Musée Carnavalet, 1956, in-8°, 39 p. ill.

1046. *Le dépôt des minutes de l'étude Boulc'h aux archives départementales de l'Aisne.* Cahiers Raciniens, 1957, 1er semestre.

1047. LINTON (Marion). — *Prompt books in the Bute Collection of English plays.* **T.N.**, Vol. 11, N° 1.

1048. MASER (Edward A.). — *"The disguises of Harlequin" by Giovanni Domenico Ferretti of Florence.* The University of Kansas Museum of Art Lawrence.

Catalogue de l'exposition organisée de Nov. à Déc. 1956. *ill.*

1049. MORAVEC (Dusan). — *Slovanska gledalisca na Dunajski mednarodni razstavi.* Jezik in slovstvo, Ljubljana, 1955-1956, Nos 4-5.

Les théâtres slaves à l'Exposition internationale de théâtre, Vienne, 1955.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, Philosophie et Techniques dramatiques

1050. *Roger Vailland nous parle de Théâtre.* **T.P.**, N° 24, 1957.

1051. *Proses de Brecht sur l'art dramatique.* **Eu.**, Nos 133-134, 1957.

1052. BAJIC (Stanislav). — *Rediteljske prerade drama.* Savremenik Beograd, 1956, No 2.

Adaptations des drames faites par les metteurs en scène : « Opéra de Quat'sous », « Père » de Strindberg, quelques comédies de J. St. Popovic aux théâtres de Belgrade.

1053. BODEN (B.). — *Förnyelse genom tradition.* Scen och Salong, 1957, N° 1.

Renouvellement par la tradition. C. R. de l'ouvrage de J. Vilar.

1054. CRAIG (E. G.). — *Ku nowemu teatrowi.* **Pa.T.**, 1956, N° 1.

Traduction de la préface de « Towards a new theatre ».

1055. FREIRE (Natércia). — *Poesia e teatro.* Cadernos do Teatro experimental de Lisboa, N° 1, mars 1957 [Lisbonne].

1056. GAVELLA (Branko). — *Londonski kazalisni dojmovi. Susret sa Shakespeareom.* Teatar, [Zagreb], 1956, Nos 4-5, ill.

Impressions théâtrales de Londres : caractéristiques de la mise en scène et du jeu des acteurs.

1057. HACKS (Peter). — *Aristoteles, Brecht oder Zwerenz?* **T.Z.**, supplément au N°3 1957, p. 2-7.

Réponse au livre de Swerenz sur l'art dramatique selon Aristote et selon Brecht.

1058. HENN (T. R.). — *The harvest of tragedy.* London, Methuen, 1956, 320 p.

1059. JONES (Robert Edmond). — *The dramatic imagination : reflections and speculations on the art of the theatre.* New-York, Theatre Arts Books, 2e Edition, 1956.

1060. KESTING (Marianne). — *Das Theater als eine marxistische Anstalt betrachtet. Ein Vergleich der Theatertheorien Schillers und Brechts.* Augenblick. N° 4/11 (Dezember 1956), p. 4-6.

1061. LESSING (B.E.). — *Dramaturgia Hamburska.* Traduction et commentaire de Olga Dobijanka, Wroclaw, Ossolineum, 1956, 283 p. ill., 7.

1062. O'CASEY (Sean). — *The green crow.* London, W. H. Allen, 1957, 278 p.

1063. PETRIC (Vladimir). — *Intelektualna konverzacija na nasoj sceni.* (Povodom izvodjenja Ziroduove drame « Za Lukreciju » u Zagrebackom dramskom kazalistu.) Knjizevnost, Beograd, 1956, Nos 11-12.

Réflexions sur la représentation de la pièce de J. Giraudoux Pour Lucrèce.

1064. RUDOLF (Branko). — *Maske in casi. Kratka kulturna zgodovina za gledalisce.* Ljubljana, Mladinska knjiga, 1955, 24 × 17 cm, 217 p., ill.

Abrégé de l'histoire culturelle à l'usage des gens de théâtre.

1065. SCHERER (Jacques). — *Le « Livre » de Mallarmé.* Premières recherches sur des documents inédits. Préface de Henri Mondor de l'Académie Française. Paris, Gallimard, 1957, in-12, XXIV-154 p. de commentaires, 202 p. de ms.

1066. TRIGUEIROS (Luis Forjaz). — *Missão do Teatro Experimental.* Cadernos do Teatro experimental de Lisboa. N° 1, mars 1957.

1067. WOLF (Friedrich). — *Aufsätze über Theater.* Aufbau-Verlag. Berlin, in 8°. 400 p.

Articles, déclarations, de Wolf de 1926 à 1953, sur le théâtre.

1068. ZWERENZ (Gerhard). — *Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Versuch einer ästhetischen Wertung.* Rudolstadt, Greifenverlag, 1956, 85 p. (Wir diskutieren, Heft 5.

1069. SZONDI (Peter). — *Theorie des modern en Dramas.* Frankfurt a. M., Suhrkampf, 1956, 144 p.

b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le public

1070. *Le Théâtre populaire et les coopératives.* Une interview de Léon CHANCEREL. Coopération, mars 1957:

1071. *L'ordinamento teatrale cambia?* **I.D.**, N° 243, 1956.

1072. *London Council of Social Service : Standing Committee on the Arts. Civic entertainment and its cost.* London, Hinrichsen, 1956, 64 p. ill.

1073. BARNI (G.). — *Aspetti del problema religioso in una commedia inedita di Andrea Alciato* (1523). Bibl. d'Humanisme et Renaissance, sept. 1956.

1074. BARRAULT (J.-L.). — *Légitimité du théâtre.* Revue d'Esthétique. T. IX, fasc. 1.

1075. BEJACH (Peter). — *Die kulrtupolitische Bedeutung der Operette.* Erster Lehrgang für Operetten. Spielleiter, p. 9-16.

1076. BEONIO-BROCCHIERI (V.). — *Appello al presidente della Republica Giovanni Gronchi sul problema del teatro italiano.* **I.D.**, N° 242, 1956.

1077. BOGICEVIC (Vojislav). — *Da li je za vrijeme austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini dozvoljavano prikazivanje Kocicevog « Jazavca pred sudom »?* Zivot, Sarajevo, 1956, N° 10.

Le gouvernement austro-hongrois en Bosnie-Herzégovine a-t-il permis la représentation de la satire de P. Kocic ?

1078. D'ALESSANDRO (E.). — *Sul nostro vivere quotidiano l'incantesimo del teatro.* **Palsc.**, N° 59, 1956.

1079. DE CHIARA (G.). — *Dopoguerra in palcoscenico.* **S.**, N° 129, 1957.

Comment l'Italie moderne est-elle représentée sur le Théâtre?

1080. DE STEFANI (Alessandro). — *Teatro e cultura.* **I.D.**, N° 244, 1957.

1081. DREIFUSS (Alfred). — *Sonst fiel 'nichts bemerkenswerthes vor. Ein kleines Kapitel Berliner Theaterkritik von anno* 1827. **T.Z.**, 1956, N° 12.

1082. GUARDA (Guido). — *L'apostolo del teatro.* **I.D.**, N° 243, 1956.

1083. LOUGH (John). — *Paris Theatre audiences in the seventeenth and eighteenth centuries.* London, Oxford University Press, 1957, XI-293 p., ill., Bibl.

1084. LINZER (Martin). — *Lebendige Chrönik der Zeit. « Bauernliebe ». Maxim Gorki-Th. « Die estörte Zitadelle ». H. O. Th. Pots.* **T.Z.**, 1957, N° 4.

1085. MENNES (François). — *De l'éclosion du Théâtre en nos pays chrétiens.* **Th. B.**, N° 10, 1956.

1086. NICHOLS (Dudley). — *Theatre, society, education.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 3.

1087. PINI-SUCHODOLSKA (J.). — *Dwa amerykánskie artykuly Heleny Modrzejewskiej* [comédienne polonaise qui joua en Grande-Bretagne et aux U.S.A.], 1840-1909. **Pa. T.**, 1956, N° 1.

Deux lettres de H. M. L'une trace un programme d'assainissement des conditions théâtrales aux U.S.A. et fait le procès de la commercialisation du Théâtre.

1088. RIPAMONTI (I.). — *Estate e Teatro.* **S.**, N° 125.

1089. SCOUTEN (A. H.). — *The S.P.C.K.* [Society for the Promoting of Christian Knowledge] *and the stage.* **T.N.**, Vol. 11, N° 2.

Sur l'action menée au XVIII*e siècle contre le Théâtre par la S.P.C.K.*

1090. SUVINI (Michele). — *I problemi attuali dello spettacolo.* Milano, De Silvestri, 1956, in-4°, 29 p.

Place du Théâtre dans la vie. Rapports avec la famille, l'école, l'église, l'Etat.

1091. TANVIR (Habib). — *Probleme des neuen indischen Theaters.* **T.Z.**, 1957 N° 5.

Les difficultés que rencontre le théâtre dans l'Inde moderne.

1092. TENSCHERT (Joachim). — *Ein politisches Theater. « Fürcht und Elend des III. Reich » im Berliner Ensemble.* Ibid., N° 4.

IV

THÉATRE ET TROUPES

a) Histoire

ALLEMAGNE

1093. *Das Gesicht der Kommenden Spielpläne. — Städtische Th. Karl-Marx. Stadt. — Hans Otto Theater. Potsdam. — Staatstheater Dresden. — Stadttheater Senftenberg. Städtische Bühnen Magdeburg. — Theater der Freundschaft Berlin. — Theater der Werftstadt Stralsund. — Kleist-Theater. Frankfurt/Oder. Das Meininger Theater.* **T.Z.**, 1957, N° 4.«

Aspects du « projet » pour les spectacles de la saison 1957-1958. *Déclaration des directeurs des principaux théâtres de la D.D.R.*

1094. Brecht. — *Programme des représentations du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations*, Paris, avril 1957.

Textes de : Milan Bogdanovic, Jean Darcante, Raoul Praxy, Llewellyn Rees, Morvan Lebesque, Paul Vialar, André Barsacq, Prof. Unruh, Yves Bonnat, Boleslav Barlog, Wolfgang Langhoff, Carl Werckshagen, Lord Iliffe, Mordecai Gorelick, Gerald C. Raffles, Walter Felsenstein, Oscar Lejeune, Utah Hagen, Jacques Prévert, Bernard Dort, Jacques Audiberti, Michel Arnaud, Claude Roy, Pierre Abraham, Arthur Adamov.

1095. *Deutsches Theater. Bericht über* 10 *Jahre.* (Redaktion Ernst Schoen.) Berlin, Henschelverlag, 1957, 305 p.

1096. *Der* 17. *Volksbühnentag.* Vertreterta ung des Ver andes der deutschen Volksbühnen-Vereine e.V. Bremen 1956. Be lin, Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine o.J., 119 p.

1097. *Film und Bühne* 1957. Kalender, 56 Blatt 55 Bilder. Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, Berlin.

1098. *Leipziger Bühnen. Tradition und neues Werden.* Publication du Städtischen Theater Leipzig, 192 p., 125 ill. Berlin, Henschel Verlag.

Les théâtres de Leipzig, 1950-1956.

1099. V. ANDREEVSKY (Alex). — *Medox. Ein Bedentsames Intermezzo in der russischen Theaterhistorie.* **T.Z.**, 1957, N° 1.

1100. BERNER (Wilhelm et Fritz Peters). — 33 *Jahre Bremer Schauspielhaus im Spiegel der Zeitkritik.* Mit zahlreichen Abbildungen. Bremen, Schünemann o.J., 445 p.

1101. DRESE (Claus Helmut) (Herausgeber). — *Das neue Nationaltheater. Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters am* 175. *Jahrestag der Uraufführung der « Räuber ».* Heidelberg, Lambert Schneider, 1957, 256 p.

1102. MELCHINGER (Siegfried). — *Modernes Welttheater. Lichter und Reflexe. Mit Beiträgen von Ernst Krause und Stefan Fingal und* 55 *Bildern.* Bremen, Schünemann, 1956, 172 p.

1103. MORDO (Renato). — *Theater im heutigen Griechenland* Theater und Zeit. 4. Jahrgang, H. 4.

1104. RUPPEL (K. H.). — *Kritik oder Information. Bemerkungen zur Situation der Theaterkritik in der deutschen Presse* Theater und Zeit 4. Jahrgang H 2 und H. 3.

1105. ZUCHARDT (Renate). — *Westdeutsche Spielpläne* 1955-1956. **T.Z.** 1957, N° 4.

L'année théâtrale 1955-1956 *dans l'Allemagne de l'ouest : Bilan.*

AUTRICHE

1106. *Festschrift.* 50 *Jahre Koloseum.* (Ein Stück Linzer Stadtgeschichte.) Linz, Osterr. Pressebüro, 1955, 23 p.

1107. BERGOBZOOM (Johann Baptist). — *Letztes Wort an das Wiener Publikum.* (Faksimileneudruck. Nachwort und Bibliographie von Gustav Gugitz.), Wien, 1954.

1108. FLECKER (Gerlinde). — *Das Grazer Theater unter C. J. v. Bertalan.* 1884-1886. *Ein Beitrag zur Grazer Theatergeschichte.* Graz, 1954. Diss.

1109. HADAMOWSKY (Franz). — *Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan* (1625-1740). Wien, Sexl, 1955, 110 p.

1110. HENNINGS (Fred). — *Zweimal Burgtheater. Vom Michaelerplatz zum Franzensring.* Wien, 1956, 87 p.

1111. SCHONDORFER (Christiana). — *Lustspiele am Burgtheater im Wiener Kongress.* Wien, 1956. Diss.

BELGIQUE

1112. *Nouvelles affiches et tournées, mars, avril, mai* 1956. **Th. B.**, N° 10, 1956.

1113. LAMPO (Hubert). — *Vers la fin de la saison flamande.* Het Toneel, 1957, N° 2.

1114. — *La saison théâtrale au Théâtre National de Belgique.* Ibid., 1957, N° 1.

ÉTATS-UNIS

1115. MACOMBER (Philip A.). — *Summer Fair Theatres.* **OSU T.C.B.**, Vol. IV, N° 1.

1116. SPEAIGHT (George). — *Summer Fair Theatres.* Ibid.

FINLANDE

1117. EGE (Friedrich). — *Laienspiel und Berufsbühne in Glücklicher Ebe. Bemerkungen zum finnischen Theater.* **T.Z.**, 1957, N° 1.

FRANCE

1118. *Théâtre* 1957, *essor ou faillite?* Pensée Française - Fédération, 15 fév. 1957, N° 4.

Textes de LEMARCHAND, P. A. TOUCHARD, Morvan LEBESQUE, M. R. BELIN, Gabriel MARCEL, D. de ROUGEMONT, Robert ARON, H. PERRUCHOT.

1119. *L'œuvre complète de Gaston Baty au Théâtre Montparnasse.* Annuaire 1956-1957 du XIVe arrondissement. Paris, Société Historique du XIVe arrondissement.

1120. *Répertoire du Théâtre des Ambassadeurs*, 1944-1953. **P.T.**, N° 121, ill.

1121. *Cinq voix dans le désert.* Bref, 1957, N° 4.

Textes de Jean DASTÉ, Maurice SARRAZIN, Hubert GIGNOUX, René LAFFORGUE, Michel SAINT-DENIS. *Les Centres Dramatiques Nationaux,*

1122. LAURENT (Jeanne). — *Le sang du Théâtre.* Ibid., 1957, N° 4.

1123. LEBESQUE (Morvan). — *Hamlet en Bretagne.* Pensée Française-Fédération 1957, N° 4.

1124. BELIN (Marie-Rose). — *A la recherche du Boulevard.* Ibid., 1957, N° 4.

1125. BOUDRY (G.). — *Le « Théâtre d'Aujourd'hui » sera-t-il celui de demain?* Public, 1957, N° 2.

1126. DULLIN (Charles). — *La charte de l'Atelier*, Bref, 1957, N° 5.

1127. LEBESQUE (Morvan). — *Le Théâtre National Populaire.* Le Point, Souillac, LII, 1957, ill.

1128. LERAT (Paul). — *Le T.N.P. en tournée d'été.* Bref, 1957, N° 4.

1129. — *Le T.N.P. en tournée d'été* (suite). Ibid., N° 5.

1130. LEMARCHAND (J.). — *Grandeur et servitude des subventionnés.* Pensée Française-Fédération 1957, N° 4.

1131. LE BOLZER (Guy). — *L'Ambigu : 188 ans de déboires et de gloire.* **P.T.**, N° 117.

1132. MARCEL (Gabriel). — *Régénération ou déliquescence?* Pensée Française-Fédération 1957, N° 4.

Sur le Théâtre d'avant-garde.

1133. ROBICHEZ (Jacques). — *Un brillant chapitre de l'histoire du Théâtre.* Bref, 1957, N° 5. [Lugne-Poe.]

1134. — *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre.* [Thèse], Paris, l'Arche, 1957, in-8°, 568 p., index, bibliographie.

1135. TOUCHARD (P. A.). — *L'étonnante réussite des jeunes compagnies.* Pensée Française-Fédération, 1957, N° 4.

GRÈCE

1136. KRAFCHICK (Maraline). — *Theatre in Athens to-day.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 3.

GRANDE-BRETAGNE

1137. *Le Festival de Stratford-sur-Avon.* **P.T.**, N° 120.

1138. *The State of the Theatre.* Author, Vol. 67, N° 2.

1139. Mc KENZIE (J.).— *Shakespeare in Scotland before* 1760. **T.N.**, Vol. 11, N° 1.

1140. MILES (Byrne). — *A midlands theatre's centenary.* Listener, Vol. 57, N° 1459.

Le Kemble's Theatre à Hereford.
Voir aussi n° 1021.

ITALIE

1141. ARENA (Lerio). — *Il Gad « Il Dramma » di Ancona.* **R.**, VII, N° 4.

NORVÈGE

1142. JOHANNESSEN (K. L.). — *Une semaine de théâtre exceptionnelle à Oslo.* Het Toneel, 1957, N° 2.

PAYS-BAS

1143. HEERDEN (E. Van). — *Le jubilé du théâtre de Kaapstad.* Ibid.

POLOGNE

1144. GOT (J.). — *Mickiewicz i Slowacki w teatrze Krakowskim w latach,* 1865-1885. **Pa.T.**, 1, 1956.

M. et S. au Théâtre de Cracovie.

1145. KARCZEWSKA-MARKIEWICZ (Zofia). — *Auf Warszawas Bühnen.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

Renaissance du drame romantique et activité des jeunes troupes en Pologne.
Voir aussi n° 1042.

U.R.S.S.

1146. ANDREEVSKY (A. R.).— *Moskauer Theater in der Zeitwende. Ende des russischen Rokoko.* **T.Z.**, 1957, N° 5, p. 19-20.

Le Théâtre à Moscou pendant l'occupation napoléonienne.

1147. POLJANEC-MADATOVA (Serafima). — *MHAT vo Skopje.* Sovremenost [Skopje]. 1956, N° 6.

Le Théâtre Académique de Moscou à Skopje.
Voir aussi n° 1206.

YOUGOSLAVIE

1148. — *VII Dubrovacke ljetne igre. Dubrovnik Summer festival. Jeux d'été de Dubrovnik. Sommerfestspiele Dubrovnik* 1956. *Dubrovnik Jugos lavija* 1-VII-31-VIII. Dubrovnik, 1955, 23 × 17, 72 p., ill.

1149. DESETAK (Slavko). — *Gledaliska delavnost v Ptuju.* Gledaliski list Okrajnega gledalisca v Ptuju, 1955-1956, N°s 5, 6, 7, 8.

L'activité théâtrale à Ptuj depuis 1939.

1150. GRADISNIK (Fedor). — *Zgodovina Celjskega gledaliskega zivljenja.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N°s 4-6, 8, 10-12.

L'histoire de la vie théâtrale à Celje.

1151. JEVTIC (Borivoje). — *Sterija u Bosni.* Nasa scena, Novi Sad, N°s 112-113, 1956.

Les premières représentations en Bosnie-Herzégovine des pièces de Jovan Sterija Popovic.

1152. *Kazalista u Slavoniji. Povodom II. Smotre slavonskih kazalista.* Osijek, Narodno kazaliste, 1956, 22 × 14 cm, 16 p., ill.

Théâtres en Slavonie, à l'occasion du IIe festival des théâtres de Slavonie.

1153. MULJACIC (Zarko). — *Jos o starom dubrovackom teatru.* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor [Beograd]. Vol. 1-2, 1956.

Le vieux théâtre de Dubrovnik.

1154. — *Spomenica tridesetgod isnjice pozorisnog zivota Leskovca* 1926-1956. Izbor materijala i redakcija Aristomen Ristic. Leskovac, Izd. Narodnog pozorista, 1956, 24 × 17, 90 p., ill.

Trente ans de vie théâtrale à Leskovac 1926-1956.

1155. STIPCEVIC (Augustin). — *Deset godina drame.* Teatar, Zagreb, 1956, Nos 4-5.

Dix ans de notre production dramatique.

1156. STAMPAR (Emil). — *Pregled novejse hrvatske drame.* Jesik in slovstvo [Ljubljana]. 1955-1956, Nos 6-7.

La littérature dramatique croate de la renaissance illyrienne à nos jours.
Voir aussi nos 1024, 1025.

b) Architecture, aménagements, équipement

1157. *Sitzpläne und Preise der Plätze der Bundestheater.* Wien, Bundestheaterverwaltung, 1956.

1158. BRUMMER et WAGENBAUER. — *Das Leipziger Schauspielhaus.* **T.Z.**, 1957, N° 5, p. 20-23.

Description et précisions sur le nouveau théâtre de Leipzig.

1159. HADAMOWSKY (Franz). — *Stefan Hlawa und sein szenisches Werk.* Wien, Osterr. Nationalbibliothek, 1956, 19 p. (Biblosschriften 12).

1160. LINZER (Martin). — *Düsseldorfer Muster bühne und Immermann.* Ein e Episode deùtscher Theater. **T.Z.**, 1957, N° 4.

1161. MULLER (André). — *Kölns neues Theaterhaus.* Ibid, N° 5.

1162. ROSENFELD (S.). — *A project for an iron theatre.* **T.N.**, Vol. 11, N° 1.

1163. SIOHAN (R.). — *Une résurrection : l'Opéra de Versailles.* **C.**, 2 avril 1957.

c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distribution, etc.

1164. *Comment les décorateurs modernes servent-ils le Théâtre?* Enquête de Denis Bablet. **A.**, Nos 617, 618, 619, 620, 621, 622.

Réponses de Léon Gischia, Jean Denis Malclès, Georges Wakhévitch, Yves Bonnat, Félix Labisse, René Allio, Edouard Pignon, Jacques Noel.

1165. « *La Vie de Galilée* » [Brecht], mise en scène par Erich Engel. Rendez-vous des Théâtres du Monde [Paris], N° 1, 1957. Supplément.

1166. « *Le Faiseur* » *chez Dullin, entretien avec* Lucien Arnaud. Bref, 1957, N° 3.

1167. *Spettacoli classici estivi* 1956. « *Alcesti* » *di Euripide,* « *Casina* » *di Plauto.* I Giudizi della stampa quotidiana e periodica. Il Dramma Antico, III, Nos 8-9.

1168. BERNET (Daniel). — *Comment Jouvet monta* « *Amphitryon* 38 ». **A.**, N° 604.

1169. BRECHT (Bertolt). — *Aufbau einer Rolle. Galilei.* Berlin Henschelverlag. Kunst und Gesellschaft, 208 p., 60 ill.

Travail du rôle de Galilée avec Th. Laughton, puis Ernst Bùsch.

1170. CAMILLERI (A.). — *Appunti sulla messinscena : la lettura del testo.* **R.**, VI, N° 12.

1171. — *Appunti sulla messinscena : Identificazione del personaggio.* Ibid., VII, N° 1.

1172. *Appunti sulla messinscena : Lo spazio scenico.* Ibid, N° 4.

1173. CLOSSON (Hermann). — *Démission de l'auteur dramatique.* **T.P.**, N° 27, 1957.

Relations auteur et metteur en scène.

1174. COLE (Wendell).— *A chronicle of recent American Scene design.* **E.T.J.**, VIII, N° 4.

1175. CRAIG (Gordon). — *The first time I played Hamlet.* Listener, Vol. 57, N° 1449.

1176. DASTE (Jean). — *Sur la mise en scène du* « *Cercle de Craie Caucasien* ». **Eu.**, Nos 133-134, 1957.

1177. D'ERRICO (Enzio). — *La regia problema di fondo.* **R.**, VII, N° 1.

1178. DUVIGNAUD (Jean). — *Piscator d'aujourd'hui.* Lettres Nouvelles, N° 40, 1956.

1179. EBERT (Gerhard). — *Bühne und Publikum.* **T.Z.**, 1957, N° 2.

Quelques réalisations sur les scènes de Münich et Göttingen.

1180. ERPENBECK (Fritz). — *Verurteilùng oder Mitleid? Einige Bemerkungen zur Berliner Auffürung von « Leben des Galilei ».* Ibid., N° 3.

Sur « La vie de Galilée », *la pièce, la mise en scène, la suppression de 2 scènes...*

1181. — *Ubernehmen oder lernen?* Züm Gastspiel der Pekin-Oper in D.D.R. Ibid., N° 1.

1182. — *Schock-Therapie? Gorkis « Kleinbürger » in den Kamm. des D. Theaters.* Ibid., N° 5.

« Les Petits Bourgeois » *de Gorki au Théâtre de Chambre de Berlin.*

1183. FORSYTH (Gerald). — *Wilhelm, a noted victorian theatrical designer* **T.N.**, Vol. 11, N° 2, ill.

1184. FRETTE (Guido). — *Difesa della scenografia.* **S.**, N° 128, 1956.

1185. GABRIELLI (G.), FRATELLI (A.). — *« Otello » nelle interpretazioni dell' 800 e di oggi.* **S.**, N° 128, 1956.

1186. GIGNOUX (Hubert). — *Hamlet après coup.* **C.D.O.**, N° 23, 1957.

Notes sur la mise en scène et l'interprétation de Hamlet *à la suite des représentations du Centre Dramatique de l'Ouest.*

1187. GLAVIMANS (A.). — *Révolution dans la mise en scène? Edouard Sandoz ne donne pas son secret.* Het Toneel, 1957, N° 2.

1188. HAMANN (Ernst Otto). — *Natùr und Bühne.* **T.Z.**, 1957, N° 3.

Une exposition sur le thème « Nature et décors de théâtre ».

1189. KAINDL (Elisabeth).— *Shakespeares Methoden, Regiebemerkungen in den Text zu verarbeiten.* Wien, 1955. Diss.

1190. KILGER (Heinrich). — *Das Bühnenbild in der Operette.* Erster lehrgang für Operetten-Spielleiter, p. 27-29.

1191. KRALJ (Vladimir). — *Dramaturske misli k uprizoritvi « Treh sester ».* Gledaliski list Drame SNG [Ljubljana], 1955-1956, N° 6, ill.

Sur la mise en scène des Trois sœurs *de Tchekov.*

1192. KREFT (Bratko). — *Zapisek o Hamletu.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1956, N° 20, ill.

Hamlet *mis en scène par N. P. Ohlopkov.*

1193. KULISIEWICZ (Tadeusz). — *Zeichnungen zur Inszenierung des Berliner Ensemble. Bertolt Brecht « Der kaukasisch Kreidekreis ».* Henschelverlag, Berlin, 1956.

Soixante-douze croquis pour la mise en scène du Berliner Ensemble. Le Cercle de Craie, cf. Compte rendu de ce livre dans **T.Z.**, 1957, N° 4, p. 57-58, par J. Tenschert.

1194. LANDI (A. M.). — *Posizione della scenografia professionale nel teatro italiano contemporaneo.* **S.**, N° 129.

1195. LAWRENSON (T. E.). — *La mise en scène dans « l'Arimène » de Nicolas de Montreux* Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1956, fasc. 2.

1196. LEBESQUE (Morvan). — *Hamlet en Bretagne.* Pensée Française-Fédération, 1957, N° 4.

Sur les représentations données par le C. D. O.
Voir n° 1186.

1197. LEMARCHAND (J.). — *Piscator.* Nouvelle N.R.F., N° 44, 1956.

1198. LUKIC (Sveta). — *Pozorisni trenuci.* Delo [Beograd], 1956, N° 3.

Ouragan sur le Caine *de* H. Wouk, l'Agonie *de* M. Krleza, Le Mariage *de* N. Gogol *sur les théâtres de Beograd.*

1199. MAMMI (Maurizio). — *Problemi di scenografia e scenotecnica. 2. L'intervento soggettivo.* **R.**, VII, N° 4.

1200. MARSHALL (Norman). — *The producer and the play.* London, Macdonald, 1957, 304 p. ill., Bibl.

1201. MAZOV (Ivan). — *Dve pretstavi na Bitolskiot gradski teatar.* Sovremenost, [Skopje], 1956, Nos 1-2.

Le Jeu de l'amour et du hasard *de* Marivaux *et le* Fils et le Père *de* V. Iljoski *au Théâtre municipal de Bitola.*

1202. MIGNON (P. L.). — *Au IIIe Festival de Paris, la liberté du metteur en scène.* **T.M.**, Vol. V, N° 4.

1203. NOWACKI (K.). — *O scenografii wyspianskiego do « Dziadów ».* **Pa. T.**, 1956, N° 1, ill.

Mise en scène de Wyspianski pour Les Aïeux.

1204. MULLER (André). — *War da noch Brecht?* **T.Z.**, 1957, N° 3.

L'Opéra de Quat'sous *dans un théâtre privé de Stuttgart.*

1205. PACUVIO (Giulio). — *Les décors du théâtre italien depuis* 1945. **T.M.**, Vol. V, N° 4.

1206. PETRIC (Vladimir). — *Nepostedna analiza velikih tradicija.* (Tri sestre i Plodovi prosvjete u tumacenju MHAT-a.) Knjizevnost [Beograd]. 1956, N° 10.

Théâtre Académique de Moscou en tournée à Beograd.

1207. ROULEAU (Raymond). — *A quoi sert le metteur en scène.* L'Express, N° 309.

1208. SHAW (George Bernard). — *Bernard Shaw's letters to Granville-Barker*, ed. by C. B. Purdom with commentary and notes. London, Phoenix House, 1956, VIII-206 p.

1209. SKALICKI (Wolfram). — *Das Bühnenbild der « Zauberflöte ».* Von der Uraufführung bis zu Oskar Strnad. **M.K.**, Jg 2, 1956, N° 1.

1210. SORDO (Enrique). — *« Jeanne au Bûcher » : Ingrid Bergman.* Cuadernos Hispano Americanos [Madrid], N° 62.

Critique de l'œuvre et de l'interprétation du personnage par I. B.

1211. STEINER (Fritz). — *Die Regie in der Operetten.* Erster Lehrgang für Operetten-Spielleiter, p. 29-39.

1212. STUCKENSCHMIDT (H. H.). — *Eberts Opernregie.* Theater und Zeit. 4. Jahrg., N° 7 (März 1957), p. 134-138.

1213. SWIRIDOFF (Paul). — *Goethes Götz von Berlichingen in Jagsthausen.* 44 Szenenfotos der Inszenierung von Wilhelm Speidel mit der Texteinrichtung der Burgfestspiele. Schwäbisch-Hall, Schwend, 1956, 88 p.

1214. TENSCHERT (Joachim). — *Ulrich Braekers Arger weg der Erkenntnis. « Die Schlacht bei Lobositz » im Deutschen Th. Berlin.* **T.Z.**, 1957, N° 2.

1215. WILDE (Erika). — *Kulinarische Oper oder moralische Anstalt? « Die Verurteitung der Lukullus » an der Städtischen Oper Leipzig.* **T.Z.**, 1957, N° 5.

1216. WEBSTER (Margaret). — *Shakespeare today.* London, Dent., 1957, 319 p.

1217. WOOD (Roger) and CLARKE (Mary). — *Shakespeare at the Old Vic.* 1955-1956, London, Black, 1956, 105 p. ill.

1218. ZANARDO (Piero). — *Le grammatiche del teatro. Il teatro visivo di Appia e di Meyerhold.* **R.**, VII, N° 1.

d) Costume, masque, maquillage

1219. CAPITANIO (Cino). — *Il trucco in quindici lezioni : 7 : Fronte e sopracciglia.* **R.**, VI, N° 12.

1220.— *Il trucco in quindici lezioni. 8. Degli occhi e del naso.* Ibid., VII, N° 1.

1221. GALLOIS (Emile). — *Le costume en France des Mérovingiens à François Ier.* Paris, H. Laurens, 1957, Album, 26 × 34. Préf., table, 48 pl. couleur.

1222. KRIEN (Gisela). — *Der Ausdruck der antiken Theatermasken.* Wien, 1955. Diss.

1223. MELVILL (Harold). — *Magic of make-up by the most modern methods for stage and screen with designs by the author.* London, Rockliff, 1957, X-85 p. ill.

1224. WEIGERT (R. A.). — *Costumes et modes d'autrefois*, III, *Bonnart, personnages de qualité*, 1690-1715. Paris, Rombaldi, 1956, avec 24 pl., 28 × 38.

f) Législation

1225. *Novi gledaliski zakon.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N° 10.

Le texte de la nouvelle loi sur le théâtre.

1226. *Statut o organizaciji unutrasnjim odnosima, radu i poslovanju Narodnog kazalista u Splitu.* Split, Narodno Kazaliste, 1956, 17 × 12, 68 p.

Statut du Théâtre National de Split.

1227. CALLARI (Francesco). — *Italienisches Theater heute. Seine Okonomik, seine Organisation.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

V

LE COMÉDIEN

1228. ANTONETTI (Ch.). — *Notes pour un cours d'art dramatique.* **E.T.**, N° 38-39, 1957.

1229. ARNAUD (Lucien). — *Que Pierres vives...* [L'Ecole Dullin au Palais de Chaillot]. Bref, 1957, N° 5.

1230. ARNOLD (Lieselotte M.). — *Harlekin und Clown.* Akzente. 3. Jahrgang (1956), Heft 6.

1231. BERNARDELLI (Francesco). — *Il Diavolo e l'attore.* **I.D.**, N° 242, 1956.

1232. BRECHT (Bertolt). — *Aus einem Brief an einen Schauspieler.* Akzente. 3. Jahrgang (1956), Heft 6.

1233. BRENK (France). — *Problem filmskega studija na Akademiji za igralsko umetnost.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11.

Problème de l'étude du cinéma à l'Académie d'art théâtral à Ljubljana.

1234. CROHEM (Daniel). — *L'Actors Studio.* **P.T.**, N° 117.

1235. HALIMI (André). — *Le comédien-type est un technicien.* Ibid.

1236. KASSER (Albertine). — *Glaube und Brauch des deutschen Schauspielers.* Wien, 1954. Diss.

1237. KINDERMANN (Heinz). — *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie.* Wien, Rohrer in Komm., 1956, 109 p. (Sitzungsberichte d. Osterr. Akademie d. Wissenschaften, Phil-hist. Kl. 230, 2).

1238. KOBLAR (France). — *Deset let.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11.

Dix ans de l'Académie d'art théâtral de Ljubljana.

1239. MAREK (Hans Georg). — *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. 1. Der Schauspieler in seiner gesellschaftlichen und rechtlichen Stellung im alten Rom.* Wien, Notring der wissenschaftlichen Verbände Osterreichs, 1956, 64 p.

1240. MLAKAR (Pino). — *Igralceva telesna vzgoja.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11.

L'éducation physique de l'acteur.

1241. MORSCHEL-WETZKE (Eva). — *Der Sprechstil der idealistischen Schauspielkunst.* Emsdetten (Westf.), Lechte 1956, 136 p. (Die Schaubühne, Band 48).

1242. RADICE (Paul). — *L'Accademia Silvio d'Amico.* **S.**, N° 129, 1957.

1243. CAMILLERI (A.). — *L'Accademia è maggiorenne.* Ibid.

1244. STANISLAVSKIJ (Konstantin). — *Spomini. Moje zivljenje v umetnosti.* Ljubljana, Slovenski knjizni zavod, 1956, 20,5 × 14 cm, 301 p.

Ma vie dans l'art *traduit en slovène par* Janko Moder; *préface par* Bratko Kreft.

1245. TORPOKOW. — *Stanislawski bei der Probe.* Berlin, Henschelverlag.

1246. *Ubergabe des Iffland-Rings (an Werner Krauss) am 28. November 1954 im Burgtheater.* Wien, Elbemühl, 1954.

1247. VAN LOGGEM (Manuel). — *Zur Psychologie des Schauspielers.* Akzente, 3. Jahrgang (1956), Heft 6.

1248. WACHTANGOW. — *Neue Aufgaben nach der Revolution.* **T.Z.**, 1957, N° 5, p. 7-10.

Extraits d'entretiens avec ses élèves, datés de 1918, 1919 *et* 1922.

1249. WALEY (Arthur). — *Chinese stories about actors* Listener, Vol. 57, N° 1454.

VI

BIOGRAPHIES

Acteurs, directeurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, cartonniers, perruquiers, etc...

ALLEMAGNE

DORING (Theodor)

1251. STOGER (Alfred). — *Theodor Döring. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im* 19. *Jahrhundert.* Wien, 1956. Diss.

HENCKELS (Paul)

1252. — *Ich war kein Musterknabe.* Illustriert von Charlotte Bruns. Berlin, Blanvalet, 1956, 219 p.

SCHIKANEDER

1253. FRIEDRICH (Götz). — *Der Theatermann Schikaneder als Dramatiker und als Direktor.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

VON APPEN (Karl)

1254. PALITZSCH (Peter). — *Der Bühnenbildner Karl von Appen.* Ibid.

Karl von Appen, décorateur du Berliner Ensemble.

BELGIQUE

1255. VAN KERKHOVEN (B.). — *Luc Philips.* **Th. B.**, N° 10, 1956.

DANEMARK

BORGE (Victor)

1256. GANSING (Gunhild). — *Om Victor Borge, verdens morsomste mand.* Copenhague, Martin, 1956, 143 p. ill.

HELMUTH (Oswald)

1257. KRINGELBACH (George). — *Oswald Helmuth fortæller.* Copenhague, Illustrationsforlaget, 1956, 72 p. ill.

ÉTATS-UNIS

HOWARD MACDONALD (Cordelia)

1258. — *Memoirs of the original little Eva.* **E.T.J.**, VIII, N° 4.

Mémoires de C.H.M., créatrice du rôle d'Eva dans la Case de l'Oncle Tom.

FRANCE

1259. SIMONE. — *Sous de nouveaux soleils.* I. *Quand s'allumait la rampe.* II. *Histoire d'une amitié et d'un amour.* Paris, Gallimard, 1957, 300 p.

ADAM (Alfred)

1260. GUENIN (Pierre). — *Alfred Adam.* **P.T.**, N° 122.

BESSON (René)

1261. *René Besson* [Régisseur Général du T.N.P.]. Bref, 1957, N° 4.

CAMPAN (Zanie)

1262. *Zanie Campan.* Ibid., N° 5.

CHAUMETTE (Monique)

1263. *Monique Chaumette.* Ibid., N° 3.

COPEAU (Jacques)

1264. MARTINEZ-TRIVES (T.). — *Un maestro del arte teatral : Jacques Copeau.* Indice de Artes y Letras. N° 84.

DEBEAUVAIS (Sonia)

1265. *Sonia Debeauvais* [Administratrice-adjointe au T.N.P.]. Bref, 1957, N° 3.

DUCREUX (Louis)

1266. *Louis Ducreux, l'auteur, le metteur en scène, l'acteur.* **P.T.**, N° 121, ill.

DULLIN (Charles)

1267. ARLAUD (R. M.). — *Charles Dullin, l'artisan.* Bref, 1957, N° 5.

JACQUES (Les frères)

1268. LEMOINE (Randal). — *Les Frères Jacques.* France-Soir, 12 mai et suivants.

JOUVET (Louis)

1269. PAUL-COURANT. — *Le vrai Louis Jouvet.* Ecclesia-Lectures Chrétiennes, juillet 1956.

KERDAY (Jean-Jacques de)

1270. *Jean-Jacques de Kerday* [Régisseur de la scène du T.N.P.]. Bref, 1957, N° 5.

DESMARET (Sophie)

1271. LE BOLZER (Guy). — *Sophie Desmaret.* **P.T.**, N° 122.

GENIA (Claude)

1272. LE BOLZER (Guy). — *Claude Génia : on n'apprend pas à devenir comédienne.* Ibid., N° 118.

GEROME (Raymond)

1273. P. Q. — *Raymond Gérôme.* Ibid., N° 122.

MAXIME FABERT

1274. P. Q. — *Maxime-Fabert.* Ibid.

MOULINOT (Jean-Paul)

1275. — *Jean-Paul Moulinot* [Comédien du T.N.P.]. Bref, 1957, N° 4.

SYLVIA (Gaby)

1276. LE BOLZER (Guy). — *Gaby Sylvia.* **P.T.**, N° 121, ill.

TASSENCOURT (Marcelle)

1277. GUEZ (Gilbert). — *Marcelle Tassencourt.* Ibid., N° 118.

VIDALIE (Albert)

1278. AUBRIANT (Michel). — *Albert Vidalie.* Ibid.

GRANDE-BRETAGNE

1279. HARE (Robertson). — *Yours indubitably.* Hale, 1956, 192 p., ill.
Voir aussi n° 1022.

BARRETT (Wilson)

1280. THOMPSON (Marjorie). — *Henry Arthur Jones and Wilson Barrett* (some correspondance 1879-1904). **T.N.**, Vol. 11, N° 2.

CRAIG (Edward Gordon)

1281. SCHILLER (Léon). — *Edward Gordon Craig.* **Pa. T.**, 1956, N° 1.

GRANVILLE-BARKER (Harley)

1282. PURDOM (C. B.). — *Harley Granville-Barker: man of the theatre, dramatist, and scholar.* Cambridge, Harvard University Press, 1956, XIV-322 p.

LLOYD (Marie)

1283. MACQUEEN-POPE (W.). — *Queen of the music halls; being the dramatised story of Marie Lloyd.* (Close-up Biographies.) London, Oldbourne, 1957, 186 p., ill.

LONSDALE (Frederick)

1284. DONALDSON (Frances). — *Freddy Lonsdale.* London, Heinemann, 1957, XIV-257 p., ill. Bibl.

REDGRAVE (Michael)

1285. FINDLATER (Richard). — *Michael Redgrave, actor.* London, Heinemann, 1956, 170 p., ill.

WILLIAMS (Emlyn)

1286. FINDLATER (Richard). — *Emlyn Williams, an illustrated study of his work with a list of his appearances on stage and screen.* (Theatre World Monograph, N° 8.) London, Rockliff, 1957, 112 p., ill.

ITALIE

DUSE (Eleonora)

1287. WINNWAR (Frances). — *Wings of fire; a biography of Gabriele d'Annunzio and Eleonora Duse.* London, Redman, 1957, X-374 p., ill. Bibl.

GRASSO (Giovanni)

1288. CRAIG (Gordon). — *Recollections of Giovanni Grasso.* Listener, Vol. 57, N° 1451.

SABATINO LOPEZ

1289. CIACERI (Benedetto). — *Ricordo di Sabatino Lopez.* **R.**, VII, N° 1.

PETROLINI (Ettore)

1290. PETROLINI (Oreste). — *Omaggio a Ettore Petrolini.* **Palsc.**, N° 60, 1956.

POLOGNE

JARACZ (Stefan)

1291. STRAUS (Stefan). — *Stefan Jaracz.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1956, 94 p., 32 ill.

Monographie d'un grand acteur polonais (1883-1945).

KRZESINSKI (Stanislaw)

1292. — *Koleje zycia.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1957, 548 p., ill., édit. par Stanislaw DABROWSKI.

Mémoires d'un acteur et directeur d'une troupe théâtrale de province, 1826-1864.

ZELWEROWICZ (Aleksander)

1293. MACIERAKOWSKI (Jerzy) et NATANSON (Wojciech). — *Aleksander Zelwerowicz.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1957, 920 p., 30 ill.

Monographie d'un acteur, metteur en scène et pédagogue remarquable (1877-1955).

MODRZEJEWSKA (Helena)

1294. — *Wspomnienia i wrazenia.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1957, 635 p., 134 ill. Traduction de Marian PROMINSKI (titre original : Memories and impressions of Helena Modjeska).

Mémoires de la plus grande des comédiennes polonaises (1840-1905).

OWERLLO (Pawel)

1295. — *Z tamtej strony rampy.* Krakóv, Wydawnictwo Literackie, 1957, 360 p.

Mémoires d'un acteur de Varsovie; anecdotes sur les acteurs et l'atmosphère dans les théâtres de la capitale (1882-1939).

RYSZARD (Ordynski)

1296. — *Z mojej wlóczegi.* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1956, 429 p., 36 ill.

Mémoires d'un metteur en scène de théâtre et de cinéma (1920-1939).

WROCZYNSKI (Kazimierz)

1297. — *Pól wieku wspomnien teatralnych.* Warszawa, Spóldzielnia Wydawnicza Czytelnik, 1957, 280 p., 15 ill.

Mémoires d'un écrivain dramatique et directeur de théâtre (1905-1935).

TCHÉCOSLOVAQUIE

1298. ENGELMULLER (Karel). — *De la gloire des comédiens* (O sláve herecké). Prague, Editions J. R. Vilímek, 1947.

Recueil de portraits des grands artistes tchèques, pour la plupart déjà disparus.

1299. RUTTE (Miroslav). — *Six portraits de l'art dramatique tchèque.* (Sest podob, ceského herectví), Prague, Maison Athos, 1947.

Portraits critiques d'éminents interprètes du théâtre tchèque : Eduard VOJAN, Hana KVAPILOVA, Marie HUBNEROVA, Vaclav VYDRA, Leopolda DOSTALOVA, Eduard KOHOUT

1300. VODAK (Jindrich). — *Trois portraits d'acteurs* (Tri herecké podobizny). Prague, Editions Melantrich, 1954. Préface de Josef Träger.

Recueil d'articles et de critiques sur : Jindrich MOSNA, Hana KVAPILOVA et Marie HUBNEROVA.

BALDOVA (Zdenka)

1301. NOVAKOVA (Milena). — *L'Artiste Nationale Zdenka Baldova* (Národní umelkyne Zdenka Baldová), revue Divaldo, VI/438.

Esquisses sur la vie et les créations de la grande artiste contemporaine Zdenka Baldová, interprète de rôles comiques.

1302. PALENICEK (Ludvík). — *De l'art dramatique de Zdenka Baldová* (O hereckém umení Zdenky Baldové), Ibid., VII/505.

DOSTALOVA (Leopolda)

1303. GOETZ (Frantisek). — *Leopolda Dostálová.* Ibid., V/147.

Article sur les grandes créations de la célèbre tragédienne, partenaire de Vojan et de Vydra.

1304. — JANSKY (Emanuel). — *Leopolda Dostálová,* publié par le Ministère des Informations, Prague, 1948.

Monographie illustrée sur la grande artiste Leopolda Dostálová, membre du Théâtre National.

HUBNEROVA (Marie)

1305. GOETZ (Frantisek). — *L'exemple créateur de Marie Hübnerová* (Tvurcí príklad Marie Hübnerové), revue Divadlo, VII/667.

Etude sur l'art réaliste de Marie Hübnerová.

KAREN (Bedrich)

1306. — *Bedrich Karen* (Bedrich Karen, hrdina jeviste zjitreného válkami), Prague, 1947. Editions Melantrich. Rédigé par J. M. KVAPIL et L. VESELY. Monographie jubilaire, illustrée.

KVAPILOVA (Anna)

1307. BUZKOVA (Pavla). — *Hana Kvapilová.* Prague, Editions Orbis, 1949.

Monographie populaire sur l'artiste tchèque, célèbre pour sa sobre et saisissante interprétation de femmes déchirées et tourmentées.

MOSNA (Jindrich)

1308. PALENICEK (Ludvík). — *Jindrich Mosna, acteur réaliste* (Jindrich Mosna, herec realitisky). Prague, Editions Práce, 1951.

Monographie sur le plus grand acteur comique tchèque, membre du Théâtre National.

NASKOVA (Ruzena)

1309. — *Au fil de ma vie* (Jak sel zivot). Prague, Editions Orbis, 1953, 1954 et 1955.

Mémoires de l'Artiste Nationale R. Nasková.

1310. KOPECKY (Jan). — *Ruzena Nasková,* publié par le Ministère des Informations, Prague, 1948.

Monographie illustrée sur la vie de Ruzena Nasková, Artiste Nationale, membre de la Compagnie dramatique du Théâtre National.

PRUCHA (Jaroslav)

1311. PALENICEK (Ludvík). — *Jaroslav Prucha,* revue Divadlo, VI/1016.

Etude sur les créations dramatiques de Jaroslav Prucha, Artiste National, membre du Théâtre National, interprète de rôles tragiques, notamment du répertoire contemporain.

SMOLIK (Frantisek)

1312. CERNY (Frantisek). — *L'Artiste National Frantisek Smolik* (Národní umelec Frantisek Smolík). Divadlo (Théâtre). VI/742.

Portrait critique de l'éminent artiste, membre du Théâtre National.

STEPANEK (Zdenek)

1313. GOETZ (Frantisek). — *Zdenek Stepánek et les héros qu'il a personnifiés* (Cesta Zdenka, Stepánka k hrdinému herectví). Divadlo, VII/322.

Esquisse de l'évolution artistique du premier acteur contemporain tchèque, Artiste National, membre du Théâtre National.

VOJAN (Eduard)

1314. DEYL (Rudolf). — *Vojan de près* (Vojan zblíska). Prague, Editions Orbis, 1953.

Mémoires d'un acteur sur le plus grand artiste du théâtre tchèque.

1315. MULLER (Vladimír) et TRAGER (Josef). — *Eduard Vojan.* Prague, Editions Orbis, 1953.

Monographie illustrée sur le plus grand tragédien tchèque, accompagné de citations documentaires et de quelques esquisses sur la vie et les créations de l'artiste.

1316. VODAK (Jindrich). — *Eduard Vojan.* Prague, Editions Melantrich, 1945. Préface de Josef TRAGER.

Recueil d'articles et comptes rendus de l'éminent critique tchèque sur le plus grand tragédien tchèque.

VOJTA (Jaroslav)

1317. — *L'acteur au cœur pur* (Herec cistého srdce) *dédié à Jaroslav Vojta à l'occasion de son 60e anniversaire.* Publié par les Editions Melantrich de Prague, 1948. Rédigé par J. HOFMAN et L. VESELY.

Recueil d'articles et de photographies.

1318. VRCHLICKA (Eva). — *Par tous les chemins* (Cestou necestou). Prague, Editions Ceskoslovensky kompas, 1946.

Recueil de souvenirs de l'actrice Eva Vrchlická dont des souvenirs sur Eduard Vojan, Hana Kvapilová et Marie Hübnerová.

VYDRA (Vaclav)

1319. — *Mon pélerinage à travers la vie et l'art* (Má pout zivotem i umením). Prague. Editions Ceskoslovensky kompas, 1948.

Mémoires et principes artistiques.

1320. — *Recueil publié à l'occasion du 70e anniversaire de l'artiste.* Prague, Editions Máj, 1946.

1321. HOFMAN (Vladislav). — *L'acteur du siècle tourmenté* (Herec rozervaného století). Prague, Maison Athos, 1946.

Monographie, préface de Josef Träger.

1322. GOETZ (Frantisek). — *La signification de l'œuvre dramatique de Václav Vydra* (Smysl hereckého díla Václava Vydry). Divadlo, IV/670.

1323. TRAGER (Josef). — *L'Artiste National Václav Vydra* (Národní umelec Václav Vydra). Prague, Editions Ceskoslovensky spisovatel, 1951.

Monographie illustrée sur l'éminent acteur dramatique, interprète de personnages à psychologie complexe du répertoire classique et moderne.

ZAKOPAL (Bohus)

1324. TEICHMAN (Josef). — *Bohus Zakopal.* Prague. Editions Orbis, 1946.

Courte monographie sur le célèbre interprète de rôles comiques.

ZITEK (Vilém)

1325. THEIN (Hanus). — *L'Artiste National Vilém Zítek* (Národní umelec Vilém Zítek). Prague, Publié par le Ministère des Informations, 1947.

Monographie illustrée sur l'éminent chanteur (basse) du Théâtre National.

YOUGOSLAVIE

1326. BATUSIC (Slavko). — *Les acteurs inoubliables du théâtre de Zagreb.* Yougoslavie, [Beograd] 1955, N° 11, ill.

BEK (Victor)

1327. MRKSIC (Borislav). — *Viktor Bek; portret umjetnika.* Tetara [Zagreb], 1956, Nos 4-5.

Viktor Bek : portrait d'un artiste.

GRADISNIK (Fedor)

1328. GOMBAC (Branko). — *Petdeset let gledaliskega dela Fedorja Gradisnika.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N° 8.

Cinquante ans d'activité artistique de F. Gradisnik, auteur dramatique, metteur en scène et acteur; bibliographie de ses ouvrages.

GRKOVIC (Mato)

1329. BATUSIC (Slavko). — *Mato Grkovic.* Veliko kazaliste [Zagreb], 1955-1956, N° 8, ill.

A l'occasion de la célébration des trente ans d'activité artistique de l'acteur M. Grkovic.

KOPAC (Miro)

1330. MORAVEC (Dusan). — *Nas Miro Kopac.* Gledaliski list Mestnega gledalisca v Ljubljani, 1955-1956, N° 9, ill.

A l'occasion de la célébration des trente-cinq ans d'activité artistique de l'acteur M. Kopac.

MILUTINOVIC (Dobrici)

1331. BULJAN (Bogdan). — *U spomen Dobrici Milutinovicu.* Mogucnosti, Split, 1956, N° 12.

D.Milutinovic, doyen du Théâtre National de Beograd. A l'occasion de sa mort.

NABLOCKA (Marija)

1332. KALAN (Filip). — *Pet poglavij iz zgodbe o Nablocki.* Nasi razgledi, 1956, N° 10.

Marija Nablocka, actrice du Théâtre National Slovène.

VERA (Marija)

1333. KALAN (Filip). — *Dve osebnosti.* Gledaliski list Akademije za igralsko umetnost v Ljubljani, 1956, N° 11, ill.

Sur les deux acteurs slovènes : Marija Vera et Ivan Levar.

VEROVSEK (Anton)

1334. TRAVEN (Janko). — *Anton Verovsek, prvi slovenski Falstaff.* Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, 1956-1957, N° 3, ill.

A. Verovsek le premier Falstaff slovène.

ZIVANOVIC (Milivoje)

1335. STEFANOVIC (Pavle). — *Milivoje Zivanovic.* Delo [Beograd], 1956, N° 3.

M. Zivanovic, acteur du Théâtre dramatique yougoslave.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

1336. FECHTER (Paul). — *Das europaïsche Drama.* 3 vol. format lexique, 24 × 16 cm, 1500 p., 72 tabl., photos.
I. *Vom Barock zum Naturalismus. II. Vom Naturalimus zur neuen Sachiichkeit.* III. *Die dramatische Kunst um die Mitte des* 20 *Jahrhunderts.* Mannheim. Verlag : Bibliographische Institut A. G.

1337. GERHARDT (M. I.). — *Tragedie en Drama.* Levende Talen, juin 1956, N° 185.

1338. PISCATOR (E.). — *L'adaptation des romans à la scène.* **T.M.**, Vol V, N° 4.

ANTIQUITÉ

1339. ARISTOPHANE. — *Les Cavaliers.* Etude et analyse par Octave Navarre, préface de A. Dain. Paris, Mellottée, 1956, in-16, X-396 p.

1340. THOMSON (George). — *Aischylos und Athen.* Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 544 p.

1341. EURIPIDE. — *Le Troiane. Ecuba. Andromaca,* pref. di D. Ricci. Milano, Rizzoli, 1956, in-16, 371 p.

1342. YEUWAIN (Jean). — *Hippolyte, tragédie tournée de Sénèque* (1591). Mons, Publication, N° 37 de la Société des Bibliophiles belges séant à Mons, in-8°.

ALLEMAGNE

1343. EICH (Günter). — *Zinngeschrei* (Ein Hörspiel). Hamburg, Hans Bredow-Institut o. J. (Hörwerke der Zeit, Bd 1).

1344. GUERNE (Armel). — *Les romantiques allemands.* Poésie-prose-théâtre. Paris, Desclée de Brouwer, 1956.

1345. HILDESHEIMER (Wolfgang). — *Begegnung im Balkanexpress* (Ein Hörspiel). Hamburg, Hans Bredow-Institut, 1956. (Hörwerke der Zeit, Band 3.)

1346. MELCHINGER (Siegfried). — *Theater der Gegenwart.* Frankfurt/Main und Hamburg, Fischer-Bücherei. (Band 118.), 1956, 220 p.

1347. NOSSACK (Hans Erich). — *Die Hauptprobe. Eine tragödienhafte Burleske mit zwei Pausen.* Hamburg, Wegner, 1956, 106 p. (Die Mainzer Reihe, Bd 3.)

1348. SKOPNIK (Günter). — *Das deutsche Drama un sein Nachwuchs.* Programmheft Städtische Bühnen Frankfurt am Main, Heft 9, 1955-1956.

1349. THIESS (Frank). — *Theater ohne Rampe. Stücke für Zimmertheater und Studiobühnen.* Hamburg, Wegner, 1956, 213 p. (Die Mainzer Reihe, Bd 1.)

BECHER (Ulrich)

1350. BECK (Wolfgang). — *Zeit auf den Brettern. Bemerkungen zù Thematik und Technik des Dramatikers Ulrich Becher.* **T.Z.**, supplément au N° 3, 1957.

BRECHT (Bertolt)

1351. — *Remarques sur « La Vie de Galilée ».* **T.P.**, N° 27, 1957.

1352. — *« Sainte Jeanne des Abattoirs »* (extraits). **Eu.**, N° 137, 1957.

1353. — *Brecht : notes biographiques.* Ibid., N°s 133-134, 1957.

1354. — *Bertolt Brecht à la mode.* Interview de Hélène Weigel. Observateur, N° 361 (bis), 11 avril 1957.

1355. ABRAHAM (Pierre). — *Renier le passé ou préparer.* **Eu.**, N°s 133-134, 1957.

1356. AMADO (Jorge). — *L'antidogmatique.* Ibid.

1357. ANTONETTI (Ch.). — *A propos de B. Brecht.* **E.T.**, N°s 38-39, 1957.

1358. BADIA (Gilbert). — *Chemins du jeune Brecht.* **Eu.**, N°s 133-134, 1957.

1359. BECHER (Johannes). — *L'exemple de Brecht.* Ibid.

1360. BLOCH (Ernst). — *La chanson de Jenny.* Ibid.
L'Opéra de Quat'Sous.

1361. EISNER (Lotte). — *Sur le procès de « l'Opéra de Quat'sous ».* Ibid.

1362. FEDINE (Constantin). — *Un éternel chercheur.* Ibid.

1363. FEUTCHWANGER (Lion). — *A l'occasion de la mort de Brecht.* Ibid.

1364. GHISSELBRECHT (André). — *« Ainsi va le monde et il ne va pas bien ».* Ibid.

1365. HENNENBERG (J.). — *Kommentare zu der Oper « Die Verurteilung der Lukullus » von Paul Dessau und Bertolt Brecht.* **T.Z.**, supplément au N° 5, 1957.

1366. JAARSMA (P.). — *Bert. Brecht.* Het Toneel, 1956, N°s 8-9.

1367. JENS (Walter). — *Protokoll über Brecht.* Merkur, 1956, N° 10 (104).

1368. LAZZARI (Arturo). — *« L'Opéra de Quat'sous » la fable et son succès.* **Eu.**, N°s 133-134, 1957.

1369. LEBESQUE (Morvan). — *Hommage à Bert. Brecht.* **L.F.**, N° 666.
1370. LUKACS (Georges). — *Il a su provoquer des crises salutaires.* **Eu.**, Nos 133-134 .1957.
1371. MARCABRU (Pierre). — *Brecht.* La Parisienne, N° 38, 1956.
1372. MICHELSEN (Peter). — *Bertolt Brechts Atheismus.* Eckart. 26. Jahrg., H. 1.
1373. POZNER (Vladimir). — *B. B.* **Eu.**, Nos 133-134, 1957.
1374. REBELLO (L. F.). — *Morreu Bertolt Brecht.* Vértice, N° 157.
1375. RILLA (Paula). — *Théâtre épique ou dramatique.* **Eu.**, Nos 133-134, 1957.
1376. NOVER-PILARTZ (Kurt). — *Der Weg zu Bertolt Brecht. Westdeutsche Notizen.* **T.Z.**, 1956, N° 12.
1377. SZITTYA (Emile). — *Les étapes de Bert. Brecht.* **Eu.**, N° 137, 1957.
1378. TENSCHERT (J.). — *Jeanne d'Arc* 1940 *gegen den Teufel in Frankreich.* **T.Z.**, 1957, N° 5.
1379. WINGE (Hans). — *Brecht en privé.* **Eu.**, Nos 133-134, 1957.
1380. WINTZEN (René). — *Notes biographiques* [B. Brecht]. in Programme des représentations du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations. Paris, avril 1957.
1381. ZERAFFA (Michel). — *Shakespeare, Brecht et l'histoire.* **Eu.**, Nos 133-134, 1957.
1382. ZWEIG (Arnold). — *Grandeur de Brecht.* Ibid.

BRUCKNER (Ferdinand)

1383. SCHWIEFERT (Fritz). — *Ferdinand Bruckner.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 4.

GŒTHE

1384. EMERY (Léon). — *Sagesse de Gœthe.* Lyon, Les Cahiers Libres, s.d., 25 × 16, 151 p.
1385. FALK (H. G.). — *Gœthes griechische Visionen.* Merkur, N° 102, 1956.
1386. WESTRA (P.). — *Ein versuch zur Deutung der Figur « Sorge » in Gœthes Faust II.* Levende Talen, N° 184, avril 1956.

HACKS (Peter)

1387. — Theaterstücke. *Das Volksbuch vom Herzog Ernst oder der Held und sein Gefolge. Columbus oder Eröffnung der indischen Zeitalters. Die Schlacht bei Lobositz.* Berlin, Aufbau-Verlag, 320 p.

HASENCLEVER (Walter)

1388. ZAREK (Otto). — *Walter Hasenclever.* Programmheft des Schlosspark-Theater Berlin. Jahrg. 1956-1957, Heft 59.

HEBBEL (Friedrich)

1389. WANDERSCHECK (Hermann). — *Hebbel und die aktuelle Psychologie.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. Jahrg., 1956-1957, Heft 2, S. 21-24.

LESSING

1390. CASES (Cesare). — *Lessing e i barbari.* Cultura Moderna, [Bari], N° 29, 1957.

STERNHEIM (Carl)

1391. — *Carl Sternheim, heute.* Monatsblätter des Düsseldorfer Schauspielhauses, 1956-1957, N° 7.

ZUCKMAYERS (Carl)

1392. WERNER (Bruno E.). — *Jahrgang* 96. *Zu Carl Zuckmayers* 60. *Geburtstag am* 27. *Dezember* 1956, Theater und Zeit. 4. Jahrgang, H. 4.

AMÉRIQUE LATINE

1393. KUSCH (R.). — *Sentido de lo trágico en el teatro indigena.* Rev. de Educación. [La Plata, Argentine], février 1956.

AUTRICHE

HOCHWALDERS (Fritz)

1394. VOGELSAND (Hans). — *Fritz Hochwälders klassizistisches Ideendrama.* Wien, Selbstverlag, 1956.

GRILLPARZER

1395. RINDAUER (Gerhart). — *Das Problem des Tragischen in Grillparzer.* Studien zur Dramaturgie, Wien, 1956, Diss.

WILDGANS

1397. PABLE (Elisabeth). — *Wildgans auf den Wiener Bühnen.* Wien, 1955, Diss.

BELGIQUE

1398. — *Le « mystère de la Passion » joué à Mons en juillet* 1501. *Livre des prologues. Matinée III*e. Seuls conservés et publiés intégralement pour la première fois d'après les Ms de la Bibliothèque Publique de Mons. Mons, Publication N° 44 de la Société des Bibliophiles Belges séant à Mons, 1955, in-8°, 207 p., 3 H.T.

CLOSSON (Herman)

1399. GUIMAUD (Jean). — *Herman Closson.* **Th. B.**, N° 10, 1956.

1400. SION (Georges). — *Herman Closson.* Ibid., N° 3.

CHINE

1401. SCOTT (A. C.). — *Le théâtre classique en Chine contemporaine.* **T.M.**, Vol. V, N° 4.

1402. — *The classical theatre of China.* London, Allen and Unwin, 1957, 256 p., ill.

ESPAGNE

1403. — *Teatro religioso medieval. Anónimo, auto de los Reyes Magos. Gómez Manrique, Representación del Nacimiento de Nuestro Señor. Lucas Fernandez. Auto de la Pasión.* Edición, prólogo y notas por José FRADEJAS LEBRERO. Tetuán, Edit. Cremades, 1956, 66 p.

1404. GLASER (E.). — *Alvara Cubillo de Aragón's « Los desagravios de Christo ».* **H.R.**, XXIV, N° 4.

1405. MÉRIMÉE (Paul). — *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du* XVIIIe *siècle.* In-4°, VI-637 et XXXI-397 ff. dactylographié. Thèse, Lettres, Paris, 1955.

1406. WILLIAMS (John D.). — *Juan Bautista de Loyola and the Spanish religious drama of the* 16*th century.* **H.R.**, XXIV, N° 4.

BENAVENTE

1407. CALVO SOTELO (J.). — *El tiempo y su mudenza en el teatro de Benavente.* Madrid, 1955. [Discours de Réception à l'Académie.]

CALDERON

1408. LAATHS (Erwin). — *Calderon de la Barca.* Monatsblätter des Düsseldorfer Schauspielhauses. 1956-1957, N° 5.

1409. LEAVITT (S. E.). — *Humor in the autos of Calderón.* Hispania [Baltimore], mai 1956.

CERVANTES

1410. CHAIX-RUY (J.). — *Cervantès, Flaubert, Pirandello et l'humorisme.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne, avril 1956.

1411. MARRAST (Robert). — *Cervantès.* Paris, l'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, N° 17, 1957, 156 p., ill.

1412. WORMS (Jeannine). — *Cervantès dramaturge.* **T.P.**, N° 24, 1957.

GARCIA LORCA (Federico)

1413. CORREA (G.). — *El simbolismo religioso en la poesia de Garcia Lorca.* Hispania [Baltimore], mars 1956.

1414. GOLDMANN (Lucien). — *A propos de « La Maison de Bernarda ».* **T.P.**, N° 27, 1957.

UNAMUNO (Miguel de)

1415. SOLDEVILA (Carlos). — *El teatro de don Miguel de Unamuno.* Revista [Barcelone], N° 117.

VALLE-INCLAN (Ramon Maria del)

1416. AUBRUN (Ch. V.). — *Les débuts littéraires de Valle-Inclan.* Bulletin Hispanique, LVII, 1955.

1417. GONZALES (Pedro A.). — *Los cuernos de Don Friolera.* La Tore [Puerto Rico] II, N° 8.

VEGA (Lope de)

1418. ARJONA (J. H.). — *False andalusian rhymes in Lope de Vega and their bearing on the authorship of doubtful « Comedias ».* **H.R.**, XXIV, N° 4.

ETATS-UNIS

1419. WOOD KRUTCH (Joseph). — *American drama since* 1918. New-York, George Brasiller, 1957, nouvelle édition revue et augmentée, 352 p.

ANDERSON (Robert)

1420. LE BOLZER (Guy). — *Qui est Robert Anderson ?* **P.T.**, N° 120.

DALY (Augustin)

1421. FELHEIM (Marvin). — *The Theatre of Augustin Daly.* Cambridge, Harvard Univ. Press, 1956, 329 p.

TWAIN (Mark)

1422. WALKER (Philip). — *Mark Twain, playwright.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 3.

FRANCE

1423. ADAM (Antoine). — *Histoire de la littérature française au* XVII*e siècle. T. V, la fin de l'école classique.* Paris, Domat, 1957, 356 p.

1424. ALBÉRÈS (R. M.). — *Bilan littéraire du* XX*e siècle.* Paris, Aubier, 1956.

1425. BRADNER (Leicester). — *The rise of secular drama in the Renaissance.* Studies in the Renaissance, Vol. III, 1956.

1426. CHARLIER (Gustave). — *La comédie en un acte dans le théâtre classique,* in De Montaigne à Verlaine, Paris, Nizet, 1957.

1427. COHEN (Gustave). — *Lettres Chrétiennes au Moyen-Age.* Paris, A. Fayard, 1957, 144 p.

1428. JOBIN (Maurice). — *Introduction à l'histoire des grands écrivains de la littérature française au* XVII*e siècle.* 3 fasc., Clermont-Ferrand, Amicale des Etudiants en Lettres, 1956.

RACINE, BOILEAU, Mme DE LA FAYETTE, LA BRUYÈRE.

1429. KNIGHT (R. C.). — *A minimal definition of the 17th century tragedy.* **Fr. St.**, 1956, N° 4.

1430. LAWRENSON (Thomas Edward). — *The French stage in the seventeenth century, a study of the advent of the Italian order.* Manchester, University Press, 1957, XXVI-209 p., ill., Bibliog.

1431. MARCABRU (Pierre). — *En 1956-1957, 192 générales,* 100 *Créations,* 16 *bonnes pièces.* **A.**, N° 624, 1957.

1432. SAUNDERS (H.). — *Obsolescence of the past definite and the time perspective of french classical drama.* Archivum Linguisticum, 1955, fasc. 2.

1433. VILAR (Jean). — *Je cherche un poète violent.* **A.**, N° 613 [3 av. 1957].

Voir aussi nos **1023, 1040, 1043, 1046.**

ADAMOV (Arthur)

1434. — *Matériau historique pour « Paolo Paoli ».* **L.F.**, N° 674, 1957.

1435. JAARSMA (P.). — *Adamov et Ionesco.* Kronick, Kunst en Kultur, janvier 1957.

1436. SANDBERG (Henri). — *Interview d'Arthur Adamov.* Het Toneel, 1956, Nos 11-12.

ANOUILH (Jean)

1437. SIMOES (Manuel Breda). — *A dialéctica do desprendimento na « Antígona » de Anouilh.* Cadernos do Teatro Experimental de Lisboa Nº 1, mars 1957.

1438. SORIANA (E.). — *Anouilh y el melodrama.* Indice de Artes y Letras [Madrid], Nos 74-75, 77.

BALZAC (Honoré de)

1439. BARTHES (Roland). — « *Vouloir nous brûle et pouvoir nous détruit* » [sur Mercadet]. Bref, 1957, Nº 3.

1440. P. M. — *Comment Balzac jugeait le théâtre.* **A.**, Nº 610.

BEAUMARCHAIS

1441. — *Le Mariage de Figaro.* Introduction et notes par Annie UBERSFELD. Paris, Edit. Sociales. Coll. Les Classiques du Peuple, 1957, 206 p. dont 59 d'introduction.

1442. DENKINGER (Marc). — *Le 4e mariage de Beaumarchais* [documents inédits]. Papers of the Michigan Academy of Science, Art and Letters, 1954.

1443. POMEAU (René). — *Beaumarchais.* Paris, Hatier-Boivin, 1957, 208 p.

BECKETT (Samuel)

1444. GRAY (Donald). — « *Waiting for Godot* ». *A Christian interpretation.* Listener, Vol. 57, Nº 1452.

CAMUS (Albert)

1445. J. G. Z. — *Lo absurdo en el teatro de Camus.* Indice de Artes y Letras [Madrid], Nº 50.

1446. NICOLAS (André). — *La pensée existentielle d'Albert Camus ou la révolte jugulée par l'absurde.* 28 × 21,5, 269 ff., dactylographiés. Thèse lettre Grenoble, 1955.

CLAUDEL (Paul)

1447. *Hommage à Paul Claudel.* Madrid, Institut Français en Espagne, 1955, 16 p., Bibliog.

1448. BRASILLACH (Robert). — *Un inédit de Robert Brasillach : Le Théâtre de Claudel.* Cahiers des Amis de Robert Brasillach, Nº 6, mai 1956.

1449. DANIEL-ROPS. — *Claudel tel que je l'ai connu.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne, Nº 91, 1956.

1450. FECHTER (Paul). — *Der fautische Mensch und Claudel.* Neue Deutsche. Hefte, ap. 1955.

1451. GOMEZ ROBLEDO (A.). — *Una entrevista con Paul Claudel.* Aleside [Mexico], 1956, Nº 2.

1452. GUILLEMIN (H.). — *La « conversion » de Claudel.* Les Etudes Classiques, XXV, Nº 1.

1453. LAPLANE (Gabriel). — *Claudel, poète moderne et poète chrétien.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne, Nº 91, 1956.

1454. LERCH (Emil). — *Versuchung und Gnade. Betrachtungen über Paul Claudel und sein Schauspiel « Der seidene Schuh ».* Wien, Heiler, 1956, 140 p.

1455 ORMESSON (W. D'). — *Eloge de Claudel.* **F.L.**, Nº 572, 30 mars 1957. *Extrait du discours de réception à l'Académie.*

1456. PENALVER (Juan). — *El « Cristóbal Colón » de Claudel-Barrault-Milhaud.* Revista [Barcelone], Nº 86.

1457. ROBERTO (Eugène). — *La cosmogonie de Claudel d'après son théâtre.* 28 × 21,5, VI-409 ff. dactylographiés. Thèse lettres Aix-Marseille, 1955.

1458. SORIANO (Elena). — *Figures féminines dans le théâtre de Claudel.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne, Nº 91, 1956.

COCTEAU (Jean)

1459. SORIANO (Elena). — *« Bacchus » de Cocteau.* Indice de Artes y Letras [Madrid], N° 51.

CORNEILLE (Pierre)

1460. BOURDIN (Max). — *Psychanalyse et critique littéraire. La relation entre le père et le fils dans l'œuvre de Corneille.* L'Ecole (classes du Ier Cycle), 26 mai 1956.

1461. COUTON (G.). — *Etat présent des études cornéliennes.* **I.L.**, 8e année, N° 2 (1956), pp. 43-48.

1462. DORT (Bernard). — *Corneille.* Paris, l'Arche, Coll. Les Grands Dramaturges, N° 16, 1957, 156 p., ill.

1463. HERLAND (Louis). — *Sur la signification politique de « Cinna ».* Bulletin de la Société Toulousaine d'Etudes Classiques. N° 114, 1957.

1464. MAURENS (J.). — *Pauline amoureuse passionnée ou héroïne stoïcienne.* Ibid., février-mars 1956.

1465. VAUDOYER (Jean-Louis). — *Une semaine Corneille à la Comédie Française.* Revue des Deux Mondes, 1er juillet 1956.

DUMAS père (Alexandre)

1466. E. C. — *Alexandre Dumas père et son d'« Artagnan ».* Bulletin du Bibliophile, 1956, N° 3.

1467. MAUROIS (André). — *Les trois Dumas.* Paris, Hachette, 502 p., 1957

1468. — *Les Dumas et l'Académie.* Revue des Deux Mondes, 1956, N° 22.

FLORIAN (J. P.)

1469. LACOTE (René). — *Gentil Florian.* **L.F.**, N° 667, 18 avril 1957.

GIDE (André)

1470. KAHR (Brigitte). — *André Gide und seine Dramen.* Wien, 1954, Diss.

GIRAUDOUX (Jean)

1471. BENNINGHOFF (Ludwig). — *Jean Giraudoux' « Elektra ».* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. Jahrg. 1956-1957, N° 3.

1472. BOURDET (Edouard). — *Giraudoux und das Theater.* Die Rampe. Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg. 1956-1957, N° 9.

1473. HOIGNE (Renée). — *Die Welt des vollkommenen im Werke von Jean Giraudoux.* Diss. phil. I. Zurich, 1954.

1474. KEMP (Robert). — *Jean Giraudoux ou Rosemonde.* Livres de France, octobre 1956.

1475. LE SAGE (Laurent). — *L'œuvre de Jean Giraudoux, essai de bibliographie chronologique.* Paris, Nizet, 1957, in-8°, 48 p.

1476. ROTHE (Hans). — *Giraudoux und Jouvet.* Dichter und Theaterdirektor. Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 3.

1477. STRAUSS (Walter A.). — *Giraudoux. The tragedy of disharmony.* The Emory University Quarterly, mars 1955.

Voir aussi nos 1014, 1034.

HUGO (Victor)

1478. — *Les Misérables.* Adaptation de Paul ACHARD. 20 tableaux. L'Avant-Scène, N° 146.

1479. AUDIBERTI (Jacques). — *Victor Hugo.* La Parisienne, N° 38, 1956.

1480. MILATCHITCH (Douchan). — *Victor Hugo.* Belgrade, Srpska Krjizevna Zadruga, 1955 [en serbe].

IONESCO (Eugène)

1481. SORDO (Enrique). — *El teatro de Ionesco.* Indice de Artes y Letras [Madrid], N° 84.

1482. TOUCHARD (P. A.). — *Eugène Ionesco a réinventé les mythes du Théâtre.* **A.**, N° 608.

1483. VINKENOOG (Simon). — *Eugène Ionesco.* Het Toneel, 1957, N° 2.
Voir aussi n° 1435.

MARCEL (Gabriel)

1484. LENZ-MEDOC (Paulus). — *Problem und Geheimnis. Zur Einführung in Gabriel Marcels Drama und Denken.* Hochland. 49. Jahrgang (1956), H. 1.

MARIVAUX

1485. GUICHARNAUD (J.). — *Marivaux the game of love and prudence.* France in the U.S. Monthly [Special issue in honor of the Comedie Française], 1955.

1486. MATUCCI (Mario). — *Intorno alla narrativa di Marivaux.* Rivista de Letteratura Moderne e Comparate. Janvier-mars 1956.

1487. SEAILLES (André). — *Marivaux ou la naissance d'un monde.* La Table Ronde, juin 1956.

MOLIÈRE

1488. — *Théâtre Complet.* Bibliographie, notices, notes, variantes et lexique par Robert JOUANNY. Paris, Garnier, 2 Vol. in-16.

1489. GRANDE RAMOS (Mario). — *Molière.* Barcelona, Labor, 1952, 360 p.

1490. MAXFIELD MILLER (E.). — *Research on Moliere, French dramatist.* Yeark Book of the American Philosophical Society, 1956.

1491. WELLES (J d'). — *Les ducs d'Epernon, leurs artistes et leurs comédiens, Molière en Guyenne, à Cadillac et à Bordeaux.* Revue Historique de Bordeaux, octobre-décembre 1955.

MONTHERLANT (Henry de)

1492. — *Port Royal : I personaggi della storia e del dramma di Montherlant.* **S.**, N° 128, 1956.

1493. — *« Celles qu'on prend dans ses bras », est-elle une œuvre cruelle?* **A.**, N° 604.

1494. ARLAND (Marcel). — *En marge des carnets de Montherlant.* La Nouvelle N.R.F., mai 1957.

MUSSET (Alfred de)

1495. ADAM (Antoine). — *Son romantisme est le nôtre.* **N.L.**, N° 1549, 9 mai 1957.

1496. ALLEM (Maurice). — *L'œuvre et la vie.* Ibid.

1497. ANDRÉ-MAUROIS (Simone). — *Le charmant petit moinillon.* Ibid.

1498. ARAGON (Louis). — *Musset.* **L.F.**, N° 667, 18 avril 1957.

1499. BEAUMONT (Germaine). — *Le lilas foudroyé.* **N.L.**, N° 1549, 9 mai 1957.

1500. BOORSCH (Jean). — *The theater of A. de Musset : « Un caprice ».* France in the U. S. Monthly [Special issue in honor of the Comédie Française], 1955.

1501. BRISSON (Pierre). — *Oui, fidèle à Musset.* **F.L.**, N° 568, 1957.

1502. CASTEX (Pierre-Georges). — *Quelques cadres d'étude pour « Les Caprices de Marianne ».* **I.L.**, mars-avril 1956.

1503. — CLAIR (René). — *Pour* [Musset]. — DEON (Michel). — *Contre* [Musset]. **N.L.**, N° 1549.

1504. DUSSANE. — *Un théâtre de la jeunesse.* Ibid.

1505. GAUTHIER (Maximilien). — *Musset et les artistes.* Ibid.

1506. HENRIOT (Emile). — *J'avais une marraine...* Ibid.

1507. LEBEGUE (Raymond). — *Musset et la Renaissance.* Ibid.

1508. LEVAILLANT (Maurice). — *L'univers du cœur.* Ibid.

1509. MAURIAC (François). — *Fidèle à Musset?* **F.L.**, N° 567, 2 mars 1957.

1510. MAUROIS (André). — *Discuté mais vivant...* **N.L.**, N° 1549, 9 mai 1957.

1511. — *Les comédies de Musset.* **E.N.**, 1957, N° 16.

1512. MOREAU (Pierre). — *Le poète qui ne voulait pas être de son temps.* **N.L.,** N° 1549, 9 mai 1957.

1513. POMMIER (Jean). — *Musset et Baudelaire.* Ibid.

1514. THOMAS (Jean). — *Musset, auteur classique.* Ibid.

PEGUY (Charles)

1515. — *Le mystère de la charité de Jeanne d'Arc,* avec 2 actes inédits. Edit. établie d'après les Ms par Albert BEGUIN avec le concours de Mme Charles PÉGUY et M. Alfred SAFFREY. Paris, Club du Meilleur Livre, 1956, in-16, 425 p.

1516. — *Une prière de Jeanne d'Arc,* présentée par A. B. ESPRIT, juillet-août 1956.

Cette prière forme le troisième acte dans la première version manuscrite.

RACINE (Jean)

1517. DESCOTES (Maurice). — *Les grands rôles du théâtre de Jean Racine.* Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

1518. BILLOTEY (François). — *La Chartreuse de Bourgfontaine-en-Valois.* Cahiers Raciniens, 1957, 1er semestre.

1519. GILL (Austin). — *De quelques vers intraduisibles* [Racine]. Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1956, N° 8.

1520. GAUDOT (Maurice). — *Contribution à l'étude des relations entre Racine et Fénelon.* Cahiers Raciniens, 1957, 1er semestre.

1521. HUBERT (J. D.). — *Essai d'exégèse racinienne.* Paris, Nizet, 1957, in-16 jésus, 278 p.

1522. LACANT (Jacques). — *Jean Racine.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 9.

1523. MAURER (Karl). — *Racine und Antike.* Archiv für das Studium der neueren Sprachen, mai 1956.

1524. POMMIER (Jean). — *Racine.* Cahiers Raciniens, 1957, 1er semestre.

Allocution prononcée à la Ferté-Milon à la fin de la session 1956 de la Société d'Etudes Raciniennes.

1525. SCHRODER (Rudolf Alexander). — *Zu Racines Phädra.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. Jahrgang 1956-1957, N° 9.

1526. SYPHER (Wylie). — *The late baroque purification : Racine.* In : Four stages of Renaissance style : transformations in art and literature 1400-1700. New-York, Anchor Books, 1955.

1527. VIER (J.). — *Le récit de Théramène.* Revue Universitaire. Mars-avril et mai-juin 1956.

RENARD (Jules)

1528. — *Théâtre complet.* Préface de Gilbert SIGAUX. Paris, Club Français du Livre, 1956, XXX-367 p., in-8°.

Le Plaisir de rompre. Le pain de Ménage. Poil de Carotte. M. Vernet. La Bigote.

1529. SCHNEIDER (Pierre). — *Jules Renard par lui-même.* Paris, le Seuil, 1957, 192 p., 110 ill.

ROLLAND (Romain)

1530. KRAMPF (Miriam). — *La conception de la vie héroïque dans l'œuvre de Romain Rolland.* Paris, Club du Livre, 1956, 25,5 × 17, 152 p.

RONCORONI (Jean-Louis)

1551. ANOUILH (J.). — *Lettre d'un vieux crocodile à un jeune mousquetaire.* **A.,** N° 617, 1er mai 1957.

SALACROU (Armand)

1552. — *Interview.* **S.,** N° 128, 1956.

1553. LEMARCHAND (J.). — *Un aspect de l'œuvre dramatique d'Armand Salacrou.* Het Toneel, 1957, N° 1.

1554. MARCABRU (Pierre). — *Armand Salacrou personnage de théâtre qui écrit pour le théâtre.* **P.T.**, N° 122.

SAUVAJON (M. G.)

1555. — *M. G. Sauvajon.* Notice biographique in **I.D.**, N° 238.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM

1556. RAITT (Alan W.). — *Les déboires d'un auteur dramatique : Villiers de l'Isle Adam à l'Ambigu.* Les Cahiers d'Histoire et de Folklore, N° 1, octobre-décembre 1955.

GRANDE-BRETAGNE

1157. WAIN (John). — *Restoration comedy and its modern critics.* Essays in eriticism, Vol. 6, N° 4.

1558. WILLIAMSON (Audrey). — *Contemporary theatre,* 1953-1956. London, Rockliff, 1956, XI-195 p., ill.

ELIOTT (T. S.)

1559. BLUMENBERG (Hans). — *Rose und Feuer. Lyrik, Kritik und Drama T. S. Eliots.* Hochland, 1956-1957, N° 2.

FRY (Christopher)

1560. OSTEN-SACKEN (Marie-Luise von der). — *Christopher Frys theatralische Sendung.* Ibid., 1956, N° 1.

MARLOWE (Christopher)

1561. HENDERSON (Philip). — *Christopher Marlowe.* British Book News Bibliographical Series of Supplements, 1956, 47 p., bibl.

1562. MEZZACHI (Pietro). — *Nota su « Tamburlaine ».* Letterature Moderne' VI, N° 5.

PINERO (Sir Arthur Wing)

1563. SHORT (Ernest). — *British drama grows up; centenary address upon Pinero to the English Association, 22nd September* 1956. Quarterly Review, April 1957.

PRIESTLEY (J. B.)

1564. BROWN (Ivor). — *J. B. Priestley.* British Book News Bibliographical Series of Supplements. London, Longmans, Green. 1957, 39 p.

SHAKESPEARE (William)

1565. FLATTER (Richard). — *Triumph der Gnade. Shakespeare-Essays.* München u.a., Desch 1956, 173 p.

1566. LUTHI (Max). — *Shakespeares Dramen.* Berlin, de Gruyter, 1957. 473 p.

1567. MONTGOMERIE (William). — *Folk play and ritual in Hamlet.* Folklore, Vol. 67, December 1956.

1569. REED (V. B.). — *Troilus and Cressida IV, II,* 56. Neuphilologische Mitteilungen, LVII, 3-4, 1956.

1570. SCHADEWALDT (Wolfgang). — *Hamlet und sein Leid.* Das neue Forum [Darmstadt], 1956-1957, N° 6.

1571. SPEAIGHT (Robert). — *Nature et grâce dans les tragédies de Shakespeare.* Paris, le Cerf, Coll. L'Art et Dieu, 1957, 228 p.

1572. STIRLING (Brents). — *Unity in Shakespearean tragedy.* New-York, Columbia University Press, 1956, 212 p.

SHAW (G. B.)

1573. CHIAROMONTE (Nicola). — *L'ultimo gioco di Shaw.* **S.**, N° 128, 1956.

1574. GERBER (Richard). — *G. B. S. und Bernard Shaw.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 5.

1575. PAPAJEWSKI (Helmut). — *Shaws « Heilige Johanna ».* Ibid.

INDE

1576. GARGI (Balwant). — *Le théâtre indien.* **T.P.**, N° 23, 1957.

1577. GHANACYAMA. — *Madanasamjîvana.* Comédie satirique sanskrite traduite en latin avec analyse détaillée par M. OJIHARA. Bulletin de la Maison Franco-Japonaise. Nouv. Série, T. IV, N° 4.

1578. TANVIR (Habib). — *Formprobleme des indischen Theaters.* **T.Z.**, 1957, N° 2.

IRLANDE

1579. O'CASEY (Sean). — *Selected plays.* Introduct. by John GASSNER. New-York, George Braziller, 1957, 832 p.

1580. — *The Green crow.* New-York, George Braziller, 1957, 320 p.

Ecrits d'O' CASEY sur le théâtre, le cinéma, SHAW, COWARD, Dublin, lui-même et 4 textes de nouvelles.

ISRAEL

1581. MALMQUIST (S.). — *Habimahs födelse*, Teatern, N° 2.

ITALIE

1582. ARRIGHI (Paul). — *La littérature italienne.* Paris, Presses Universitaires 1956. Coll. « Que sais-je ? ». N° 715.

1583. DE CHIARA (G.). — *Alla ricerca di una « Via Italiana » del teatro.* **S.**, N° 128, 1956.

1584. VALLAURI (Carlo). — *Nascità di personaggi umani nel teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VII, N° 4.

Voir aussi nos 1012, 1013, 1017 - 1019.

BETTI (Ugo)

1585. MULLER (André). — *Le mythe Betti.* **T.P.**, N° 23, 1957.

D'ANNUNZIO (Gabriele)

1586. GANDREY-RETY (Jean). — *D'Annunzio devant deux de ses juges : Péguy et Barrès.* **L.F.**, N° 658.

A propos du Martyre de Saint Sébastien.

1587. DE MICHELIS (E.). — *Tesi su d'Annunzio.* Roma, Gismondi, 1956, in-16, 69 p.

FABBRI (Diego)

1588. GUIDUBALDI (E.). — *Il « Processo a Gesù » di Diego Fabbri.* Civiltà cattolica, CVI, 1955, Vol. IV, p. 397-408.

GOLDONI (Carlo)

1589. — *Il « Teatro Comico », tre atti...* Numero speciale d'Il Gazzettino. Venezia. Tip. Soc. Edit. « San Marco », 2 Marzo 1957. In fo, XLVIII p., ill. dedicato a Goldoni nel 250e anniversario della nascità.

1590. — *Date principali biografiche. Cronologia delle opere. La riforma della commedia nel pensiero di Goldoni.* Ibid., p. X.

1591. — *La donna veneziana vista da Goldoni.* Ibid., p. XLV.

1592. — *La sfida delle sedici commedie in un anno* [1750. Les promesses tenues des 16 pièces : *Teatro comico, Le femmine puntigliose, La bottega del caffé, Il bugiardo, L'adulatore, Il poeta fanatico, Pamela, Il cavaliere di buon gesto, Il giocatore, Il vero amico, La finta ammalata, La dama prudente, L'incognita, L'avventuriero onorato, La donna volubile, I petegolezzi delle donne.*] Ibid. Pages XIV, XV et XVI.

1593. AMADORI (Nino). — *Il volto di Goldoni nella scultura di campo San Bartomolio.* Ibid., p. XLII.

1594. BERTOLINI (Alberto). — *I suoi capolavori. « I quattro rusteghi », « Le Baruffe chiozzotte », « La casa nova », « La Locandiera », « Il Campiello » : ma la tentazione di aggiungere altri nomi è grande.* Ibid., p. XXV et XXVI.

1595. CALLARI (Francesco). — *Carlo Goldoni nel suo e nel nostro tempo.* **R.**, VII, N° 1.

1596. — *Die Bedeutung Goldonis für das europäische Theater.* Prisma .Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 6.

1597. CAMERINO (Aldo). — *Piccola antologia della critica goldoniana.* « Il Gazzettino », Venezia, Tip. Soc. Edit. « San Marco ». 2 Marzo 1597. In Fo, XLVIII p. ill. Dedicato a Goldoni nel 250e anniversario della nascità.

1598. CASTELLANI (Emilio). — *Il teatro di Goldoni ai microfoni di RAI-TV.* Ibid., p. XLI.

1599. DAMERINI (Gino). — *Carlo Goldoni nella luce del suo teatro. Il clima della « riforma » nel vaticinio di Ludovico Antonio Muratori e l'evoluzione della commedia goldoniana dai primi tentativi fino al trionfo de « Quattro rusteghi ».* Ibid., p. XI-XIII.

1600. — *La casa ove nacque, museo della sua gloria. Giuseppe Ortolani, conservatore dello storico edificio. La sua lunga fatica per le edizioni definitive delle opere.* Ibid., p. XLIII-XLV.

1601. GERON (Gastone). — *Moda, argomento attualissimo.* Ibid., p. XXXI-XXXII.

1602. MANGINI (Nicola). — *Goldoni sulle scene italiane dell'ottocento.* Ibid., p. XXXVI-XXXVII.

1603. ORTOLANI (Giuseppe). — *Ammiro Shakespeare. Goldoni la conobbe certamente di seconda mano e collaboro alla sua prima diffusione in Italia.* Ibid., p. XXV.

1604. — *Carlo contro Carlo,* [Gozzi contre Goldoni]. *Il Gozzi non seppe mai dire cosa desiderasse vedere in teatro : e divento cattivo quando volle demolire il sio avversario con mezi che esulavano dal campo dell'arte e sfioravano quello della politica.* Ibid., p. XXXIII-XXXIV.

1605. PILO (Giuseppe Maria). — *Iconografia di Carlo Goldoni.* Ibid., p. XXVI-XXVII.

1606. PUGLIESE (Giuseppe). — *Goldoni librettista.* Ibid., p. XXX-XXXI.

1607. STEYER (Ralf). — *Carlo Goldoni. Bemerkungen zu seinem 250. Geburtstag.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum, 1956-1957, N° 6.

1608. ZAGO (Emilio). — *Uno stupendo interprete.* « Il Gazzettino », numero speciale, 2 Marzo 1957. Tip. Soc. Ediz. « San Marco ». In-fo, XLVIII p. ill. Dedicato à Goldoni nel 250e anniversario della nascità.

1609. ZAJOTTI (Adolfo). — *Goldoni nella regia interpretativa del' 900.* Ibid., p. XXXVIII-XL.

ROSSO DI SAN SECONDO (Pier Maria)

1610. LUONGO (G.). — *Rosso di San Secondo.* **R.**, VI, N° 12, 1956.

1611. PANDOLFI (Vito). — *Rosso di San Secondo.* **I.D.**, N° 243, 1956.

1612. REBORA (Roberto). — *Rosso di San Secondo.* **S.**, N° 128, 1956.

PAYS-BAS

FRANK (Anne)

1613. GRESHOFF (K.). — *Le journal d'Anne Frank.* Kronick, Kunst en Kultuur, mars 1957.

PAYS-SCANDINAVES

IBSEN (Henrik)

1615. TRAMER (Fr.). — *Das Urbild für Henrik Ibsens Dr Stockmann.* Neuphilologische Mitteilungen, LVII, 1-2, 1956.

STRINDBERG (August)

1617. HIRCHE (Peter). — *Uber Strindbergs « Nach Damaskus ».* Programmheft des Schlosspark-Theater Berlin, 1956-1957, N° 56.

1618. TRAMER (Fr.). — *August Strindberg in Brno.* Neuphilologische Mitteilungen, LVII, 1-2, 1956.

1619. — *Auf den Spuren August und Freda Strindbergs.* Ibid.

Voir aussi nos 1030, 1033.

MICKIEWICZ (Adam) *POLOGNE*

1620. KORZENIEWSKI (B.). — *W obronie aniolow (Je défais les anges).* **Pa. T.**, 1, 1956.

Sur les Aïeux *de Mickiewicz.* [Résumé en français.]

RITTNER

1621. RASZEWSKI (Z.). — *Rittneriana.* Ibid.

Rittner (1873-1933) *dont les drames écrits en polonais et allemand connurent un grand succès en Pologne, Autriche, Allemagne et Suisse* [Résumé en français].

GARRETT (Almeida) *PORTUGAL*

1622. ALMEIDA PAVAO (J. de Jr.). — *Garrett classico e romantico.* Ponta Delgada, 1955.

TCHEKHOV (Anton) *U.R.S.S.*

1623. LEMARCHAND (J.). — *Tchékhov.* Nouvelle N.R.F., N° 43, 1956.

BUNIC (Pijerko) *YOUGOSLAVIE*

1624. KASTROPIL (Stjepan). — *Pijerko Bunic i ilirizam. Prilog historiji preporodnog duha u Dubrovniku.* Dubrovnik, 1956, N° 1.

Le poète et auteur dramatique ragusain P. Bunic et ses relations avec la renaissance illyrienne croate.

CANKAR (Ivan)

1625. — *Ivan Cankar, slovenski pisatelj* (1876-1918). Ljubljana, Mestni muzej, 1956, 17 × 12 cm, 52 p. ill.

Deux essais biographiques sur I. Cankar écrits par France DOBROVOLJC *et* Izidor CANKAR.

1626. GRADISNIK (Fedor). — *Cankarjevo delo v Celju.* Celjski gledaliski list. 1955-1956, N° 6, ill.

L'œuvre de Cankar au Théâtre de Celje.

1627. FILIPIC (Lojze). — *Umetnik, umetnost in slovenska druzba* 1907. *(Ob novi uprizoritvi « Pohujsanja »).* Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, 1956-1957, N° 2, ill.

Historique de la pièce Scandale dans la Vallée de Saint-Florien.

1628. KRALJ (Vladimir). — *Ivan Cankar : Pohujsanje v dolini Sentflorijanski.* Nasa sodobnost, Ljubljana, 1956, N° 12.

Sur la pièce d'I. Cankar « Scandale dans la Vallée de Saint-Florien ».

1029. TRAVEN (Janko). — *Uprizoritve Cankarjeve farse « Pohujsanje v dolini sentflorijanski » v hrvaskih in srbskih gledaliscih med obema vojnama.* Gledaliski list Drame SNG Ljubljana, 1956-1957, N° 2, ill.

Scandale dans la Vallée de Saint-Florien *sur les théâtres croates et serbes entre les deux guerres.*

1630. VIDMAR (Josip). — *Ivan Cankar.* Ibid.

Essai écrit à l'occasion de la tournée du Théâtre National Slovène à Paris.

1631. ZIHERL (Boris). — *Ivan Cankar in nas cas.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N° 11, ill.

I. Cankar et notre temps. A l'occasion du 80e anniversaire de la naissance de l'auteur slovène.

Voir aussi n° 1027.

KRLEZA (Miroslav)

1632. BOROZAN (Braslav). — *Opsta scenska atmosfera i osnovni ton u ciklusu « Glembajevih ».* (Osam zabeleski). Mogucnosti, Split, 1956, N° 7.

L'atmosphère scénique générale dans l'œuvre dramatique de M. Krleza.

LINHART (Anton Tomaz)

1633. GSPAN (Alfonz). — *Nas odnos do Linharta v preteklosti in sedanjosti.* Nasa sodobnost, Ljubljana, 1956, N° 12.

Nos rapports dans le passé, dans le présent et l'avenir avec le premier auteur dramatique et historien slovène du XVIIIe *siècle; données bibliographiques.*

1634. KRALJ (Vladimir). — *O rojstvu slovenske gledaliske literature.* Ibid.

Naissance de la littérature dramatique slovène : deux pièces d'A. T. Linhart.

MARINKOVIC (Ranko)

1635. BAJIC (Stanislav). — « *Glorija* » *u Jugoslovenskom dramskom pozoristu.* Savremenik, Beograd, 1956, N° 11.

Analyse de la pièce Glorija.

NUSIC (Branislav)

1636. — *Suspektinda persono. Duakta komedio.* Tradukis Antonije SEKELJ. Beograd, Serbia esperanto ligo, 1956, 17 × 12, 56 p.

1637. BOROZAN (Braslav). — *Smesno u Nusicevim komedijama.* Mogucnosti, Split, 1956, N° 8.

Le comique dans les pièces de Nusic.

1638. JAHNICHEN (Manfred). — *Branislav Nusic und seine Komödien.* T.Z., 1957, N° 3.

PALMOTIC (Junije)

1639. BOGISIC (Rafo). — *Palmoticeve drame u svom vremenu.* Dubrovnik, 1956, N°s 2-3.

Sur les drames du poète croate du XVIIIe *siècle; bibliographie.*

POPOVIC (Jovan Sterija)

1640. — *Knjiga o Steriji. Ur. Branislav Miljkovic, Milan Djokovic.* Beograd, Srpska knjizevna zadruga, 1956, 18,5 × 13,5, 411 p., planches.

Recueil des essais consacrés à J. St. Popovic à l'occasion du centenaire de sa mort; bibliographie.

1641. GLIGORIC (Velibor). — *Jovan Popovic Sterija.* Savremenik [Beograd], 1956, N° 5.

1642. ILJOSKI (Vasil). — *Komikata na Jovan Sterija Popovik'. Po povod negovata stogodisnina.* Sovremenost [Skopje], 1956, N°s 3, 4.

Le sens du comique chez J. St. Popovic.

1643. KLAJN (Hugo). — *Nova apologija o Zloj zeni.* Savremenik [Beograd], 1956, N° 9.

La comédie Une femme méchante *de J. St. Popovic, opinions de ses contemporains, analyse de la pièce et du personnage principal; bibliographie.*

1644. — *Sterijin humor.* Savremenik [Beograd], 1956, N° 2.

L'humour de J. St. Popovic.

1645. LEVKOV (Dimce). — *Jovan Sterija Popovik'. Po povod 150-godisninata od raganjeto i 100-godisninata od negovata smrt.* Literaturen zbor, [Skopje], 1956, N° 1

A l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance et du centenaire de la mort de J. St. Popovic.

1646. MANOJLOVIC (Todor). — *Sterijina pozicija u istoriji veselog pozorista.* Nasa scena, Novi Sad, N°s 114-115, 1956, ill.

La place de Popovic dans l'histoire de la comédie.

1647. MILICEVIC (Zivko). — *Maletic i Sterija.* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor [Beograd], Vol. 1-2, 1956.

Dj. Maletic et J. St. Popovic; le rôle de Popovic dans l'établissement du Théâtre National Serbe à Belgrade; bibliographie.

1648. MILISAVAC (Zivojin). — *Izmedju literature i stvarnosti.* Gledista, Nis, 1956, N° 3

Essai biographique.

1649. — « *Srpski Molijer* ». Zivot [Sarajevo], 1956, N° 3.

Le Molière serbe : J. St. Popovic; fragment d'une étude.

1650. — *Sterija u vihoru cetrdesetosme.* Pregled, Sarajevo, 1956, N°s 3-4.

Sterija dans le tourbillon de 1848; fragment d'une étude.

1651. — *Sterijina anatema zivota.* Mogucnosti [Split], 1956, N° 4.

J. St. Popovic et son anathème de la vie; bibliographie

1652. NAZECIC (Salko). — *Radjanje Sterijine drame.* Zivot, [Sarajevo], 1956, N° 10.

Naissance de l'art dramatique de J. St. Popovic.

1653. POPOVIC (Jovan). — *Sterija i poceci srpske drame.* Kulturni radnik, [Zagreb], 1956, Nos 1-2.

Sterija et le commencement de l'art dramatique chez les Serbes.

1654. POPOVIC (Vasa). — *Susret sa Sterijom. Redateljske zabeleske uz spremanje « Sudbine jednog razuma » i « Pomirenja » od Jovana Sterijo Popovica u Beogradskom dramskom pozoristu.* Delo [Beograd], 1956, Nos 1-2.

Notes d'un metteur en scène sur les pièces de J. St. Popovic.

1655. STOJOVIC (Miodrag). — *Sterijina satira.* Susreti [Cetinje), 1956, Nos 7-8.

La satire de Sterija.
Voir aussi n° 1038.

POTRC (Ivan)

1656. BELAK (Slavko). — *Osebnosti in delo pisatelja Ivana Potrca.* Celjski gledaliski list, 1955-1956, N° 12.

Les caractéristiques et l'œuvre de l'auteur I. Potrc.

SREMAC (Stevan)

1657. DJORDJEVIC (Dimitrije V.). — *O dramatizaciji « Ivkove slave ».* Prilozi za knjizevnost, jezik, istoriju i folklor [Beograd], Vol. 1-2, 1956.

L'adaptation de la nouvelle de St. Sremac par l'acteur et écrivain Velja Miljkovic; bibliographie.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

1658. — *Adam Mickiewicz in the World literature.* A symposium. Ed. by Lednicki, Berkeley, Univ. of California Press, 1956, in-8°, XV-626 p.

1659. BARRAULT (J. L.). — *Vie de tournée.* **L.F.**, N° 663.

1660. BATTISTELA (Antonio). — *Diario di un attore* (tournée du Piccolo Teatro della Citta di Milano) (suite). **I.D.**, N° 242, 1956.

1661. BLANCHART (Paul). — *Le festival international de Paris.* L'Amateur, N° 52.

1662. CALLARI (Francesco). — *Oase des Frohsinns. Goldoni und das europaïsche Theater.* **T.Z.**, 1957, N° 5.

1663. GASC (Yves). — *Le T.N.P. De Rome à Dublin.* Bref, 1957, N° 6.

1664. JULIEN (A. M.). — *Fraternité de métier.* **L.F.**, N° 663.

1665. LEDNICKI (W.). — *Bits of table on Pushkin, Mickiewicz, Gœthe, Turgueniev and Sienkiewicz.* La Haye, Martinus Nijhoff, 1956, in-8°, VII-263 p.

1666. MAULNIER (Thierry). — *Les théâtres du monde à Paris.* **F.L.**, N° 582, 15 juin 1957.

ALLEMAGNE-FRANCE

1667. BRECHT (B.). — *Théâtre Complet.* Paris, 1957, 224 p., 14 × 19.

T. VI, Les Jours de la Commune, *texte français de* Pierre ABRAHAM, Les Visions de Simone MACHARD, *texte français de* André GISSELBRECHT *et* Edouard PFRIMMER. Dans la Jungle des Villes, *texte français de* François HACHELLES *et* Gilbert BADIA.

1668. — *« La décision ».* Pièce dramatique, 1930. **Eu.**, Nos 133-134, 1957.

1669. — *« La Vie de Galilée » et « Mère Courage ».* Résumés, traductions des chants, photog., in Programme des représentations du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations, Paris, avril 1957.

1670. BARTHES (Roland) et DORT (Bernard). — *Brecht « traduit ».* **T.P.**, N° 23, 1957.

1671. FURNESS (N. A.). — *Georg Buchner's translation of Victor Hugo.* **M.L.R.**, janvier 1956.

1672. PALITZACH (Peter). — *Paris sicht Brecht.* **T.Z.**, 1957, N° 4.

Compte rendu par un membre du Berliner Ensemble (lui-même metteur en scène de 4 sketches de Grand peur et misère du IIIe Reich*) du spectacle du Petit-Marigny. Cf. Même cahier p. 40-46.*

1673. SERREAU (Geneviève). — *Brecht en français.* France-Observateur, N° 366.

ALLEMAGNE-GRANDE-BRETAGNE

1674. TRILLING (O.). — *Brecht i engelsk teater.* Ibid.

1675. RULICKE (Käthe). — *Auf Tournée : Hinter dem Vorhang.* **T.Z.**, 1956, N° 12.

Les difficultés techniques rencontrées par le Berliner Ensemble à Londres, août 1956.

ALLEMAGNE-HONGRIE

1677. SCHUSTER (K. H.). — *Mit offenen Augen. Eindrücke von einer Theaterfahrt nach Ungaru.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

ALLEMAGNE-POLOGNE

1678. WIRTH (Andrzej). — *Beitrag zur Brecht-rezeption Polen.* **T.Z.**, 1956, N° 12.

ALLEMAGNE-ROUMANIE

1679. DELEANU (Horia). — *Deutsche Stücke auf rumänischen Bühnen.* **T.Z.**, 1957, N° 2.

ALLEMAGNE-TCHECOSLOVAQUIE

1680. ECKSTEIN (Pavel). — *Wirkung und Nachklang. Rückblick auf das Pragen Gastspiel der Komischen Oper Berlin.* **T.Z.**, 1956, N° 12.

ALLEMAGNE-U.R.S.S

1681. DYMSCHITZ (Alexandre). — *Brief an einem berliner Freund.* **T.Z.**, 1957, N° 12.

Impressions d'un russe après un séjour à Berlin sur l'Opéra, le Berliner Ensemble, la Volkbühne, le Deutschen Theater, et sur Ernst Buchner, *poète et acteur.*

BELGIQUE-GRANDE-BRETAGNE-ETATS-UNIS

1682. HALLS (W. D.). — *Some aspects of the relationship between Maeterlinck and anglo-american literature.* Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, Tome I, 1956.

BELGIQUE-ITALIE

1683. RENARD (R.). — *Maurice Maeterlinck et l'Italie.* Bulletin Scientifique de l'Institut Supérieur de Commerce de la province de Hainaut, T. II, 1954.

1684. — *La diffusion de l'œuvre de Maeterlinck en Italie.* Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck, Tome I, 1956.

ESPAGNE-FRANCE

1685. ALBERTI (Rafaël). — « *Le Repoussoir* ». *Fable de l'amour et des vieilles.* Version française de Robert Marrast. Paris, l'Arche. Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 3, 1957.

1686. CERVANTES. — « *Numance* ». Tragédie en 4 Journées. Version française de Robert Marrast et André Reybaz. Ibid. N° 2.

1687. — « *Le Rétable des merveilles* ». Adaptation de Paul Delon. L'avant-Scène, N° 146.

1688. — « *Le vieillard jaloux* ». Intermède traduit en français par Robert Marrast. **T.P.**, N° 27, 1957.

ETATS-UNIS-FRANCE

1689. MARCABRU (Pierre). — *La dernière trahison de Sartre.* **A.**, N° 618, 8-14 mai 1957.

Comparaison entre l'adaptation théâtrale des Sorcières de Salem d'Arthur Miller, *par* Marcel Aymé *et l'adaptation cinématographique de* Jean-Paul Sartre.

FRANCE-ALLEMAGNE

1690. CLAUDEL (Paul). — *Die Trilogie. Der Bürge/Das harte Brot/Der erniedrigte Vater.* (Aus dem Franz. v. Albrecht Joseph, überarbeitet von Elisabeth Brock-Sulzer.) Köln et Olten, Hegner, 1956, 331 p.

FRANCE-ESPAGNE

1691. — *Claudel et l'Espagne.* Bulletin de l'Institut Français en Espagne, N° 91, 1956.

FRANCE-ITALIE

1692. MÉRIMÉE (P.). — « *Le carrosse du Saint Sacrement* ». Urbino, Ist. Statale d'Arte, 1956, in-8°, 45 p.

1693. MONTHERLANT (H. de). — *Port Royal.* Version italienne de Camillo SBARBARO. **S.**, N° 128, 1956.

FRANCE-POLOGNE

1694. LEWANSKI (Julian). — *Polska premiera « Mieszczanina szlachcicem » w roku* 1687. **Pa. T.**, 1956, N° 1.

La première du Bourgeois Gentilhomme. *Pologne*, 1687. [Résumé en Français.]

1695. KORZENIEWSKI (B.). — *Teatr francuski w warszawie za Augusta III.* Ibid.

Affiches des représentations données à Varsovie par la troupe d'Albain au XVIII*e siècle.*

GRANDE-BRETAGNE-ALLEMAGNE

1697. THOMAS (Dylan). — *Unter dem Milchwald. Ein Spiel für Stimmen.* Deutsche Nachdichtung von Erich FRIED. (Originaltitel : Under Milk WOOD.) Heidelberg, Drei Brücken Verl, 1954, 86 p.

GRANDE-BRETAGNE-FRANCE

1698. BEAUMONT et FLETCHER. — « *Le Chevalier au Pilon flamboyant* ». Adaptation de Charles ANTONETTI. **E.T.**, Nos 38-39, 1957.

GRANDE-BRETAGNE-ITALIE

1699. SHAKESPEARE. — *Hamlet.* Traduction di C. V. LODOVICI. Torino, Einaudi, 1956, in-16, 204 p.

1700. — *La tragedia de Re Riccardo III.* Trad. di G. BALDINI. Milano, Rizzoli, 1956, in-16, 151 p.

1701. — *Re Lear.* Trad. di C. V. LODOVICI, Torino, Einaudi, 1956, in-16, 187 p,

1702. SHAW (G. B.). — *Tre commedia per puritani.* Trad. di P. OJETTI, Milano. Mondadori, 1956, in-16, 377 p.

1703. — *La professione della signora Warren.* Trad. di C. PAVOLINI, Milano, Rizzoli, 1956, in-16, 170 p.

GRANDE-BRETAGNE-PORTUGAL

1704. ESTORNINHO (C.). — *Garrett e a Inglaterra.* (Reminiscencias inglesas na vida e obra de A. Garrett.) Rev. da Faculdade de Letras, Lisbonne, 1955, N° 1.

JAPON-FRANCE

1705. — *Neuf Nô japonais.* Adaptés par Paul ARNOLD et suivis de leur traduction par Paul ARNOLD et Yoshio FUKUI. Paris, Lib. Théâtrale, 1957, 168 p.

ITALIE-ALLEMAGNE

1706. HEMPEL (Wido). — *Drei Begegnungen Goldonis mit dem deutschen Geist.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1956-1957, N° 6.

1707. SCHOEN (Ernst). — « *Lügen haben lange Beine* ». *Vorbemerkung zu einer Volkskomödie Eduardo de Filippos.* **T.Z.**, 1957, N° 1.

ITALIE-ETATS-UNIS

1708. DE FILIPPO (Peppino). — *Esperienza americana di Peppino de Filippo.* **I.D.**, N° 244, 1957.

ITALIE-FRANCE

1709. BETTI (Ugo). — « *La reine des Insurgés* ». Paris, Le Seuil, 1956.

1710. GOLDONI (Carlo). — « *La Locandiera* ». Version française de Michel ARNAUD. Paris, l'Arche, Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 4, 1957, 96 p.

1711. — *Théâtre choisi.* Introduction de Silvio d'AMICO. Paris, Nagel, 1955, 334 p.

Grabuge à Chioggia. Les rabat-joie, *trad.* d'Henriette VALOT. L'amant militaire. Les Amoureux. L'Eventail, *trad. de* Michel ARNAUD.

PAYS SCANDINAVES-FRANCE

1712. AHLSTROM (St.). — *Strindberg à la conquête de Paris.* Acta Universitatis Stockholmiensis, 1956.

PAYS SCANDINAVES-GRANDE-BRETAGNE

1713. — « *Brand* » *di Ibsen narrato da G. B. Shaw.* **Palsc**, N° 60, 1956.

PAYS SCANDINAVES-ITALIE

1714. IBSEN. — «*Rosmersholm*». A cura di P. FAGGIOLI. Pref. di P. E. PAVOLINI. Firenze, Sansoni, 1956, in-16, VII-130 p.

U.R.S.S.-FRANCE

1715. POUCHKINE. — « *L'invité de pierre* ». (Don Juan) Adaptation de Michel ARNAUD. L'Avant-Scène, N° 150.

1716. VICHNIEWSKI (Vsevolod). — « *La tragédie optimiste* ». 3 actes. Version française de Gabriel et Georges AROUT. Paris, l'Arche, Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 5, 1957, 96 p.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre Amateur

1717. — *Les spectacles d'été de la Direction Générale de la Jeunesse et des Sports.* **E.T.**, Nos 38-39, 1957.

Stages d'Annecy, Carcassonne, Nérac, Louviers, Bazas.

1718. JAARSMA (P.). — *Le théâtre amateur a une grande tâche.* Het Toneel, 1956, N° 11-12.

1719. KAFF (Ludwig). — *Mittelalterliche Oster- und Passionsspiele aus Oberösterreich im Spiegel musikwissenschaftlicher Betrachtung.* Linz, Oberösterr. Landesverl. im Komm., 1956. 68 p. (Schriftenreihe des Inst. f. Landeskunde von Oberösterreich 9.)

1720. MAHIEU (Charles). — *Le théâtre d'Amateurs en Amérique du Sud.* L'Amateur, N° 52.

1721. RICHEY (R. L.). — *Theatre management practice.* **E.T.J.**, VIII, N° 4.

b) Théâtre Scolaire et Universitaire

1722. Mc DOWELL (John) et OBEE (Harold B.). — *A survey of theatre in four Universities.* Central States Speech Journal, Spring, 1957.

1723. MACGOWAN (Kenneth). — *Le théâtre d'université en Amérique.* Het Toneel, 1957, N° 1.

1724. ROBERTSON (Roderick). — *University theatre at Oxford.* **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 3.

1725. SPANGGAARD (K. D.). — *Le théâtre scolaire au Danemark.* Informations Unesco, N° 231, 8 avril 1957.

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

1726. ANDERSEN (Ejner). — *Bogen om dansk Skolescene* 1920-1955. Copenhague, 1956, 204 p. ill.

Histoire du « Théâtre des écoles » en Danemark.

1727. BAUDUIN (Marguerite). — *Les tournées scolaires.* **T.P.**, N° 24, 1957.

1728. CASTRO (Augusto de). — *A juventude e o Teatro.* Cadernos do Teatro Experimental de Lisboa, N° 1, mars 1957.

1729. COGGIN (Ph. A.). — *The uses of drama.* New-York, George Brasiller, 1957, 327 p.

Influence du théâtre sur l'éducation, d'Eschyle aux auteurs contemporains. D'Aristote à Stanislavski.

1730. DREHER (Ingmar). — *Der junge Besucher.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

1731. EBERT (Gerhard). — *Keine Stagnation. Gedanken zur Entwicklung unserer Kindertheater.* **T.Z.**, 1957, N° 3.

1732. HAAGA (Agnès). — *Twelfth annual children's theatre meeting.* **E.T.J.**, VIII, N° 4.

1733. HOFMANN (Heinz). — *Jugend Theater Mündig? Anmerkungen zùr Diskussion Vorschläge zùr Praxis.* **T.Z.**, 1956, N° 12.

1734. HUBNER (Wilhelm). — *Und übermorgen?...* Ibid.

1735. KRAUSE (Gerhard). — *Heilen durch Theater.* Ibid.. 1957, N° 1.

1736. LUONGO (G.). — *Il teatro per gli anni verdi.* **R.**, VI, Nos 7-8.

1737. ROMANO (E.). — *Il teatro educativo dei bambini* (Parte II). Milano, Majocchi, 1956, in-8°, 252 p.

1738. RONITZ (Albert). — *Nicht nur die Pädagogen.* **T.Z.**, 1956, N° 12.

XI

PANTOMIME, CIRQUE ET MUSIC-HALL MARIONNETTES, OMBRES, etc.

1739. — *Nouvelles du cirque en France et à l'étranger.* Cirque dans l'Univers, N° 24.

1740. BARRET (Jean). — *Au cirque de la Tower de Blackpool.* Ibid.

1741. JAVOSKY (Anatole). — *La peinture naïve et le Cirque.* Ibid.

1742. DURANTY (Louis). — *Il baule dei miracoli. Farsa per marionette.* (La Malle de Berlingue). **S.**, N° 128, 1956.

1743. I. M. — *Bulli e pupi nel teatro popolare siciliano.* **S.**, N° 129, 1957.

1744. FRATZER (Heinrich). — *Ist Kabarett Kunst?* **T.Z.**, 1956, N° 10.

1745. *Richard Teschner und sein Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters.* Hrsg v. Franz Hadamowsky. Wien, Stuttgart, Wancura, 1956, 161 p. ill.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

1746. — *Bayreuth* 1957. Bayreuth, Verlag der Festspielleitung 1956. 50 p.

1747. — *The Decca Book of Opera*, London, Laurie, 1956, 556 p. ill.

1748. — *Music Book.* 9th Ed. Max Hinrichsen, 1956, 178 p. ill. With articles on John Gay and Ballad Opera.

1749. — *Royal Opera House.* Covent Garden. Opera 1954-1956. Ed. by Michael Wood and Harold Rosenthal. (Covent Garden Books N° 10). 1957, 72 p. ill.

1750. — *Zu Mozarts* 200. Geburtstag. Linz, Landestheater Linz, 1956, 51 p.

1751. ALLMEROTH (Heinrich). — *Englands Oper Umstritten.* **T.Z.**, 1956, N° 10.

1752. BADURA-SKODA. — *Mozart-interpretation.* Wien-Stuttgart, Eduard Wancura Verlag, 1957, 348 p.

1753. BOGULAWSKI (Wojciech). — *Cud mniemany czyli Krakowiacy i górale.* (Texte préparé par Mieczyslaw Rulikowski, avant-propos, notes et les variantes du texte par Stanislaw Dabrowski et Stefan Straus). Wroclaw-Kraków, Ossolinuem, 1957, 178 p., ill.

Le livret d'un des premiers opéras polonais (1794).

1754. BOYE (M. P.). — *Donizetti et l'opéra italien.* Revue de la Méditerranée, Nos 73 et 74, 1956.

1755. BUSSER (H.). — *Les origines de l'opéra en France : J. B. Lully.* Revue des Deux Mondes, 1956, N° 19.

1756. CLOETER (Hermine). — *Die Grabstätte W. A. Mozarts auf dem St. Marxer Friedhof in Wien.* 3. Aufl. Wien, Verl. f. Jugend und Volk, 1956, 31 p.

1757. COOPER (Martin). — *Italian opera in the red.* Opera, Vol. 8, N° 3.

1758. CUISINIER (Jeanne). — *Danse et musique (En Indochine)*. La Revue Française, N° 88, 1957, ill.

1759. DACE (Wallace). — *A survey of opera in modern translation with short production notes*. **E.T.J.**, Vol. VIII, N° 3.

1760. GOLLOB (Hedwig). — *Musik und Bühneninszenierung*. Wien, Gerold et Co., 1956, 25 p., 4 ill.

1761. — *Grazer Mozartfest... Mozart und Graz. Eine kleine Zusammenstellung und Zeugnissen der Mozartverehrung, pflege und -forschung in Graz*. (Gestaltung, Ulrich Baumgartner.) Graz, Vereinigte Bühnen Graz u. Musikverein f. Steiermark, 1956, 31 p.

1762. GRIESBACH (Karl-Ludi). — *Kann man über Musik lachen?* **T.Z.**, 1956, N° 10.

1763. HAAS (Robert). — *Ein unbekanntes Mozartbildnis. Sammlung Ahlgrimm-Fiala*. Wien, 1955, Bors et Müller, 9 p., ill.

1764. HAMMERSCHMIDT (W.). — *Das Mozartbild Echt und Verfälscht*. **T.Z.**, 1956, N° 12.

1765. HERZFELD (Friedrich). — *Lexikon der Musik*. Berlin, Verlag Ullstein, 1957, 552 p., ill.

1766. HINDEMITH (Paul). — *Zeugnis in Bildern. Mit einer Einleitung von Heinrich Strobel*. Mainz, Schott's Söhne, 1955, 87 p.

1767. HOPLER (Fritz). — *Wolfgang Amadeus Mozart*. Wien, Osterr. Bundesverlag, 1956, 79 p.

1768. JANETSCHEK (Ottokar). — *Die Primadonna (Aloisia Weber). Ein Mozartroman*. Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1956, 327 p.

1769. JORGENSEN (Misse Worm). — *Billeder fra Operaens Historie*. Copenhague, Gad, 1956, 129 p., ill.

Histoire de l'opéra à l'usage des enfants.

1770. KOLERUS (Eva Maria). — *Moderne Opernbearbeitungen nach Verdi in textlicher und dramaturgischer Hinsicht*. Wien, 1954, Diss..

1771. KOMORZYNSKI (Egon). — *Sendung und Schicksal*. 2. vollst. umgearbeitete Aufl. Wien, Buchgemeinschaft Donauland, 1956, 339 p.

1772. KOZAR (Alois). — *Wolfgang Amadeus Mozart* (1756-1791) *im Spiegel der Briefe seines Vaters Leopold Mozart. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Graz, 1955, Diss.

1773. KRAFT (Zdenkovon). — *Wagner*. Paris, Corréa, 1956, in-8° carré, 288 p.

1774. KRAUSE (Ernst). — *Dirigent und Regisseur : Karajan. Verdis « Fastaff » Scala de Milan*. **T.Z.**, 1957, N° 5.

1775. KRAUSE (Gerhard). — *Jugoslawien und Seine Oper*. Ibid.

1776. LAUX (Karl). — *Die geschichtliche Entwicklùng der Operette. « Erster Lehrgang für Operetten-Spielleiter »*. Ibid.

1777. LUBBOCK (Mark). — *Music incidental to a play*. Musical Times, N° 1369.

1778. MAIWALD (Egon). — *Fragen der Opertten-dramaturgie. Erster Lehrgang für Operetten-Spielleiter*. Ibid.

Problèmes de la construction dramatique de l'opérette avec étude détaillée de « l'Etudiant mendiant ».

1779. MARKHL (Erich). — *Mozart und die Gegenwart*. Graz, Leykam, 1956, 62 p.

1780. MAURICE-AMOUR (L.). — *Musset et la musique*. **N.L.**, N° 1549, 9 mai 1957.

1781. NASO (Eckart von). — *Heinrich Schlusnus. Mensch und Sänger. Von in Zusammenarbeit mit Annemay Schlusnus*. Hamburg, Krüger, 1957, 335 p.

1782. MOELLER (Jan). — *Sturm um die prager « Zauberflöte »*. **T.Z.**, 1957, N° 3.

Mise en scène révolutionnaire de « La Flûte Enchantée » *par le jeune metteur en scène* Bohumil HRDLIKA *à Prague : Mozart en habit. Interview de B. H.*

1783. PAUMGARTNER (Bernhard). — *W. A. Mozart. Festrede.* Salzburg, Akademie für Musik und darstellende Kunst « Mozarteum », 1956, 10 p.

1784. PORTER (Andrew). — *Opera in English.* Opera, Vol. 8, N° 2.

1785. RAITT (Alan W.). — *« Lohengrin » raconté par Villiers de l'Isle Adam. Pages retrouvées.* (Le Citoyen, 6 avril 1870). *« Lohengrin » à Bruxelles.* Revue des Sciences Humaines, juillet-septembre 1956.

1786. RECH (Géza). — *Wolfgang Amadeus Mozart.* (Lebensweg in Bildern.) München u. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1955, 45 p. ct 76 p. Abbildungen.

1787. RIISAGER (Knudage). — *L'homme derrière le compositeur.* Revue Danoise, 1957, N° 11.

Le compositeur danois Carl NIELSEN.

1788. SHAWE-TAYLOR (Desmond). — *A gallery of great singers. 8 : Emma Eames.* Opera, Vol. 8, N° 1.

1789. SCHNEIDEREIT (Otto). — *Oder neue Operette?* **T.Z.**, 1956, N° 10.

1790. SZWANKOWSKI (E.). — *Odnaleziony autograf Wojciecha Bogulawskiego* (1757-1829). **Pa. T.**, 1956, N° 1.

1791. TSCHULIK (Norbert). — *Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Leben für die Kunst.* Wien, Berglandverlag, 1955, 87 p., ill.

1792. VAN DER VEEN (J.). — *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme, ses aspects historiques et statistiques.* La Haye, M. Nijhoff, 1955.

Un ch. sur le Pygmalion *de Rousseau et son influence.*

1793. WALTER (Bruno). — *Gustav Mahler.* Berlin u. Frankfurt a. M., S. Fischer, 1957, 112 p.

1794. BARTHÉLEMY (Maurice). — *La musique dramatique à Versailles de 1660 à 1715*, in *Versailles et la musique française.* XVIIe siècle, N° 34, 1957. Numéro spécial édité à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Michel Richard Delalande (1657-1726).

1795. BENOIT (Marcelle). — *Placets au Roi.* Ibid.

1796. BERT (Henri). — *Un ballet de Michel Richard Delalande.* Ibid.

1797. BORREL (Eugène). — *Notes sur la musique de la grande Ecurie de* 1650 *à* 1789. Ibid.

1798. BOULAY (Laurence). — *Les cantiques spirituels de Racine mis en musique au* XVIIe *siècle.* Ibid.

1799. CITRON (Pierre). — *Notes sur la musique de chambre à Versailles.* Ibid.

1800. BROSSARD (Yolande de). — *Les premiers musiciens de Versailles, d'après Loret et ses continuateurs.* Ibid.

1801. DUFOURCQ (Norbert). — *Un manuscrit de pièces de clavecin aux Archives Départementales de Seine-et-Oise.* Ibid.

1802. — *Versailles et la musique française.* Ibid.

1803. LEVRON (Jacques), DUFOURCQ (N.). — *Les sources de la musique à Versailles.* Ibid.

1804. RAUGEL (Félix). — *La musique à la chapelle du château de Versailles sous Louis XIV.* Ibid.

1805. ROBERT (Marie). — *Inventaire des livres de musique de l'Institut Saint-Louis de Saint-Cyr.* Ibid.

1806. ROLLIN (Monique). — *Les tombeaux de Robert de Visée.* Ibid.

1807. VERNILLAT (France). — *Les musiciens versaillais et la chanson satirique.* Ibid.

Voir aussi n° 1209.

b) Danse et Ballet

1808. ARMSTRONG (W. A.). — *Madame Vestris : a centenary appreciation.* **T.N.**, Vol. 11, N° 1.

1809. BOHNE (Werner). — *Musik und Tanz in der Operette.* Erster Lehrgang für Operetten-Spielleiter, p. 6-9.

1810. CHASSÉ (Ch.). — *Ce que Mallarmé pensait de la danse.* Les Lettres Nouvelles, juillet-août 1956.

1811. FABRE (Dominique). — *Lycette Darsonval.* Paris, R. Laffont, 1956, in-16, 48 p.

1812. FISHER (Hugh). — *The Sadlers Wells Theatre Ballet.* London, Black, 1956, 82 p., ill.

1813. HOERISCH (Werner). — *Ballette in Moskau und Leningrad.* **T.Z.**, 1957, N° 1.

1814. — *Ballet nach Emile Zola.* Ibid., p. 48-49.

1815. — *Klassiche Ausbildungsstätten. Die Choregraphischen Institute in Moskau und Leningrad.* Ibid., 1957, N° 4.

1816. KAUN (Axel). — *Ballett ohne Pose.* 76 Abbildungen. München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1956, 99 p.

1817. KONING (David). — *Le romantisme et le ballet.* Het Toneel, 1956, N° 6.

1818. LOBET (Marcel). — *Panorama du ballet d'aujourd'hui.* Préface de Jean Cocteau. Paris-Bruxelles, G. M. Dutilleul, 1956, in-16, 151 p.

1819. MICHEL (Marcelle Croquin Mme). — *L'apogée et la décadence du ballet classique sous la révolution et l'Empire.* In-4°, 516 ff. dactylographiés. Thèse Lettres, Paris, 1955.

1820. PETERKA (Anni). — *Choreographische Fragen der Operette.* Erster Lehrgang für Operetten-Spielleiter, p. 39-40.

1821. REBLING (Eberhard). — *Ballett gestern und heute.* Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 450 p., 190 ill.

1822. DE SAINT-ANDRÉE (O. G.). — *Aus der Schule geplaudert.* **T.Z.**, 1957, N° 1.

1823. WIERZBICKA (K.). — *Ieszcze o warszawskich projektach Noverre'a.* **Pa. T.**, 1956, N° 1. [Résumé en français.]

Correspondance de Noverre, 1766-1767.

c) Arts plastiques

1824. BECHTEL (E. D.). — *Jacques Callot.* New-York, George Braziller, 1957, 237 ill., 48 p. de texte.

1825. GLAVIMANS (A.). — *Le Théâtre dans l'art japonais.* Het Toneel, 1956, N°s 11-12.

1826. HOLMES (Martin). — *Portrait of a celebrity.* **T.N.**, Vol. 11, N° 2.

A propos de la figurine de porcelaine connue sous le nom de Garrick dans Richard III (London Museum) et qui représenterait Kemble.

1827. PIERROT (R.). — *Musset, un grand peintre s'il l'eût voulu.* **N.L.**, N° 1551, 23 mai 1957.

1828. SELIGMAN (Janet). — *Figures of Fun. The caricature-statuettes of Jean-Pierre Dantan.* London, Oxford University Press, 1957, 158 p., ill., Bibliogr., index.

1829. WILSON (M. Glen, Jr). — *Theatrical significance of specimen books designs.* **OSU. T.C.B.**, Vol. IV, N° 1.

Voir aussi n°s 1039, 1048.

d) Cinéma

1830. *I fotodocumenti di cinema nuova.* Introduzione di C. Zavattini. Milano, Grafiche Igiesse, 1954, in-4°, 424 p., ill.

1831. — *Film-aarbogen* 1956. Red. Af Kaj Berg Madsen. Copenhague, Illustrationsforlaget, 1956, 80 p., ill.

Catalogue illustré des films en 1956.

1832. ALLEN (Walter). — *The author in the film industry.* Author, Vol. 67, N° 2.

1833. CARSON (John M.). — *Practical acoustics in cinema auditoria.* British Kinematography, Vol. 29, N° 6.

1834. GAWRAK (Z.). — *O filmowej dokumentacji teatru.* **Pa. T.**, 1956, N° 1. [Résumé en français.]

De la nécessité de filmer dans un but documentaire les représentations théâtrales les plus intéressantes. Répertoire des films 1944-1955.

1835. HUNTLEY (John). — *Film appreciation.* Adult Education, Vol. 29, N° 4.

1836. KRAGH-JACOBSEN (Svend), BALLING (Eric) et SEVEL (Oge). — *50 Aar i dansk Film.* Copenhague, Nordisk Film Kompagni, 1956, 190 p., ill.

Catalogue illustré du répertoire des films danois pendant cinquante ans.

1837. LEPROHON (Pierre). — *Présences contemporaines. Cinéma.* Paris, Debresse, 1957, in-8° carré, 554 p., ill.

Panorama du cinéma français contemporain.

1838. MARCORELLES (Louis). — *The fight for freedom.* Sight and Sound, Vol. 26, N° 3.

1839. ROBINSON (David). — *Building a cinema.* Ibid.

1840. NOBLE (Peter). — *Il negro nel film.* A cura di L. QUAGLIETTI. Roma, Bocca, 1956, in-8°, 312 p.

1841. PAOLELLA (Roberto). — *Storia del cinema muto.* Napoli, Giannini, 1956, in-8°, VIII-554 p.

1842. RONDI (Brunello). — *Il neorealismo italiano.* Parma, Guanda, 1956, in-16, 159 p.

1843. RICHARDSON (Tony). — *An account of the Actor's Studio.* Sight and Sound. Vol. 26, N° 3.

1844. ROUD (Richard). — *Britain in America.* Ibid.

1845. SADOUL (Georges). — *Les merveilles du cinéma.* Paris, Ed. Français Réunis, 1957.

1846. WINGE (John Hans). — *Brecht and the cinema.* Sight and Sound, Vol. 26, N° 3.

Voir aussi n° 1026.

e) Radio et Télévision

1847. — *Bibliographie générale.* **C.E.R.T.**, N° 12.

1848. — *Commercial television yearbook and directory.* 2nd ed. Business Publications, 1957, 271 p.

1849. — *General post Office : Committee of Inquiry into Welsh Broadcasting.* Report. London, Her Majesty's Stationery Office, 1957, 42 p.

1850. — *Littérature et radio.* **C.E.R.T.**, N°s 9-10, 1956.

Etudes et textes de Gian-Battista ANGIOLETTI, Claude AVELINE, Paul CLAUDEL, Jacques COPEAU, Georges DUHAMEL, Paul GILSON, Fernand POUEY, Jean TARDIEU, Dylan THOMAS.

1851. — *L'Opéra à la Radio, à la T. V. et dans le film.* Ibid., N° 12.

1852. — *Television society. A bibliography of colour television.* London, The Society, 1954, Sup. 1/55, Sup. II/56.

1853. BARTLETT (Basil). — *Writing for television.* London, Allen and Unwin, 1955.

1854. BLACK (Peter). — *Television, interim report.* Author, Vol. 67, N° 1.

1855. GOTTSCHALK (Hans). — *Considérations fondamentales sur le théâtre télévisuel.* Rundfunk und Fernschen, 1956, N° 2.

1856. KUTSCHBACH (Herbert). — *Historique du théâtre télévisuel.* Ibid.

1857. PIGGE (Helmut). — *Caractéristiques du Théâtre télévisuel américain.* Ibid.

1858. POHL (Helga). — *Théâtre radiophonique avant la radio.* **C.E.R.T.**, N° 12.

1859. ZAFRANI (G. F.). — *L'œuvre originale à la radio et à la télévision.* Ibid., N° 11.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

1860. FLYS (Jaroslaw M.). — *El lenguage poètico de Federico García Lorca.* Madrid, Edit. Gredos, 1955, 243 p.

1861. PROSCHWITZ (Gumar von). — *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais.* Paris, Nizet, 1957, in-8°, 386 p.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

1862. MICHEL (Marcelle Croquin Mme). — *Geoffroy et la critique chorégraphique.* In-4°, 100 ff. dactylographiés. Thèse comp. Lettres, Paris, 1955.

1863. THOMPSON (Marjorie). — *William Archer : dramatic critic* 1856-1924. **T.N.**, Vol. 11, N° 1.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

1864. CLAY (James H.). — *A new theory of tragedy : a description and evaluation.* **E.T.J.**, VIII, N° 4.

1865. WERWERTH (Manfred). — *Das Beste aus Margret Dietrichs Studie Episches Theater »?* **T.Z.**, sup. au N° 5, 1957.

Sur la publication de M. Dietrich dans « Maske und Kothurn », 2e année, N° 2 et 3-4. Théâtre Epique.

1866. FINDLATER (Richard). — *No time for tragedy?* Twentieth Century, Vol. 161, N° 959.

En particulier sur Arthur MILLER *et* Bertolt BRECHT.

b) Personnages

1867. APARICIO (Francesco).— *Nuevo teatro sobre Juana de Arco.* Razón y Fe [Madrid], N° 611.

L'Alouette, d'ANOUILH *et* Jeanne au Bûcher *de* CLAUDEL.

1868. DNIAR (André). — *L'éternel Don Juan.* Paris, Carrefours du Monde, in-16 jésus, 352 p.

1869. DULLIN (Charles). — *La postérité de Brighella*; *Georgius à L'Atelier.* Bref, 1957, N° 5.

1870. GLASER (E.). — *El patriarco Jacob, amante ejemplar del teatro del Siglo de Oro Español.* **B.H.**, mars 1956.

1871. HERRING (James Ethel). — *The father-children relationship in the French classical tragedy.* [Thèse, Tulane University 1956.] Dissertation Abstracts, 1956, N° 3.

Du Cid, *de Corneille à* Radhamiste et Zénobie (1711) *de Crébillon.*

1872. NIKLAUS (Thelma). — *Harlequin.* New-York, George Braziller, 1957, 260 p., 49 ill.

Histoire du personnage, des origines à nos jours.
Voir aussi n° 1048.

c) Thèmes

1873. BAGGE (D.). — *Le mythe de Judas dans la littérature française contemporaine.* Critique, mai 1956.

1874. FORSYTH (Elliott). — *La vengeance dans la tragédie française de Jodelle à Corneille* (1553-1640). Thèse dactylographiée, Paris, 1955.

1875. MILLER (Arthur). — *La famille dans le drame moderne.* Het Toneel, 1956, Nos 11-12.

